

جامعـــــة اليرمـــوك
كليـــة الفنـــون الجميـــلة
قســـم الموسيقـــا

صيغة البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو – "دراسة تحليلية"

Musical Binary Form of Six Suites for Cello Solo by Bach - "Analytical Study"

إعداد

ديمـا عـادل الناصـر

إشراف

الأستـاذ الدكتـور نبيـل صالـح الــدراس

حقل التخصص – الموسيقا

2014 م

صيغة البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو - "دراسة تحليلية"

إعـداد

ديمـا عـادل الناصـر

بكالوريوس موسيقا، جامعة اليرموك ٢٠٠٩م

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الموسيقا في جامعة اليرموك ٢٠١٤م، إربد، الأردن.

وافق عليها

الأستاذ الدكتور نبيل الدراس .... مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور عبد الحميد حمام .... عضواً

الدكتور عزيز (أحمد عوني) ماضي .... عضواً

الإهـــــداء

قبل أن تمسك يدي القلم هناك من علمنــي وقبل أن تنتظر عيني الأحرف هناك من رعانــي وقبل أن أعشق العلم هناك من قادنــي إلى الدرب ولهم أهدي هذا العمل ....

إلى التي أفاضت علي بالرعاية والحب

إلى التي سهرت وبذلت وضحت لأجلي

إلى من ساندتني وشجعتني و زرعت الأمل بعيوني إلى أمي الغالية.

إلى الذي كان معي بكل خطوة

وشال همي وتعبي بكل محنة

إلى الذي انتظر نجاحي بكل نشوة إلى أبي الغالي.

إلى من أحاطوني بالحنان

ورافقوني بالصعاب

وخففوا عني الهم والتعب إلى أخواتي الحبيبات.

وأخيراً إلى من علمني وأرشدني وكان خير معيناً لي في عملي هذا المشرف

الأستـــاذ الدكتـــور نبيـــل الـدراس

إليهم أهدي هذا العمل

ديما الناصر

الشــكر والتقديـــر

الحمد والشكر لله أولا الذي منحني العزيمة والاجتهاد وكان منيراً لدربي ومسهلاً خطواتي في إتمام عملي هذا وبعد:

فلا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم التقدير إلى أساتذتي في قسم الموسيقا في جامعة اليرموك على ما قدموه لي من وقتهم وخبراتهم طيلة فترة دراستي في الجامعة.

وأخص بالشكر والعرفان الأستاذ الدكتور **نبيـــــل الدراس** على تفضله بالإشراف على هذه الدراسة، و على كل ما بذله من جهود حثيثة، وما أفادني بخبرته وعلمه وتعامله بالكثير، وما أبداه أيضا من توجيهات ودعم ومشورة، كان لها الأثر الكبير في إتمام هذه الدراسة فله كل الإحترام و التقدير.

كما وتتقدم الباحثة بالشكر والتقدير إلى الأساتذة الأفاضل في لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتــور عبد الحميـد حمـام و الدكتـــور عزيـــز ماضـي لتفضلهم بالموافقة على مناقشة الدراسة.

وا إلى الأصدقاء والأحبة وكل من وقف بجانبي لإنجاز هذه الدراسة.

الباحثـة

ديمـا عـادل النـاصر

فهرس المحتويات

فهرس الأشكــــال

فهرس الجــداول

فهرس النماذج

فهرس الملاحـق

ملخص الدراســة باللغة العربية

الناصر، ديما، 2014. صيغة البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو – " دراسة تحليلية "

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف ببعض ملامح صيغة البناء الثنائي Binary Form لدى يوهان سباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو. إذ إن مشكلة الدراسة تنبع من حقيقة اختلاف تصميم شكل البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر بعض الشيء عما هو معروف بالبناء الثنائي في العصر الكلاسيكي، والذي كتبت فيه العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبريليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية. أما من ناحية أخرى، فهناك ندرة في المراجع العربية التي تتناول موضوع الدراسة الحالية.

تكمن الأهمية النظرية لهذه الدراسة في محاولتها تقنين وابراز الأسس النظرية لبعض ملامح صيغة البناء الثنائي في فكر يوهان سباستيان باخ، مما يعني تعزيز الدراسات المرجعية، وخاصة العربية بهذا الموضوع. من ناحية أخرى، تأمل الباحثة أن عملية التحليل التي ستتبعها ستشكل منهجية تطبيقية لطلبة الموسيقا في المؤسسات ذات العلاقة.

ولتحقيق هدف الدراسة قامت الباحثة بتحليل بصري – سمعي لعينة الدراسة (مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو) بكافة حركاتها، متبعة في ذلك المنهج الاستدلالي أو الاستنباطي والذي يربط فيه العقل بين المقدمات والنتائج، وبين الأشياء وعللها على أساس المنطق والتأمل الذهني، فهو يبدأ بالكليات ليصل منها إلى الجزئيات.

كان من أبرز نتائج الدراسة:

- التعرف على البناء الثنائي البسيط وكيف يختلف عن شكل البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر بعض الشيء عما هو معروف بالبناء الثنائي في العصر الكلاسيكي.

- تقع جميع الرقصات بشكل عام في كل سويت ضمن البناء الثنائي – Binary form (A – B)، وفي بعض المؤلفات الأخرى نرى هناك تكرار للجزء الأول A .

- يتميز الجزء الأول من البناء (A) في أغلب الأحيان بقصره من حيث عدد الموازير نسبة إلى الجزء الثاني (B)، حيث جاء توزيع النسب طبقا لجداولها التحليلية كما يلي: 1:1، 1: 1,5...الخ.

-يبدأ الجزء الأول بنواة لحنية قصيرة نوعاً ما كبداية، يتلوها تطور (Sequence) متحول ومتميز بالتدرج وعدم الانقطاع. وتنتهي هذه الدائرة اللحنية في البناء (A) إلى قفلة تامة في سلم آخر، عادة ما يكون سلم الدرجة الخامسة أو الماجور الموازي إذا ما كان العمل في سلم المينور.

- يبدأ الجزء الثاني من النوى نفسها التي وردت في الجزء الأول، ولكن بعد تحويلها إلى سطح آخر، إما عن طريق القلب في نفس السلم على نفس الخلفية الهارمونية التي إنتهى إليها الجزء الأول ومن ثم الانتقال إلى الدرجة الرابعة ليعود إلى السلم الرئيس مع قفلة ختامية في النهاية.

الفصل الأول

مقدمـــة الدراســـــة وأهميتـــــها

الفصل الأول

مقدمة الدراسة وأهميتــها

مقدمة الدراسة:

تعتبر عملية تحليل المؤلفات الموسيقية من العمليات المعقدة التي تضع أمام الدارس صعوبات مختلفة، يمكن تعليل وجودها من خلال مقولة الفيلسوف والشاعر الألماني الشهير غوته عندما عبر عن ذلك بأن "الجميع يستطيع الإحساس بالمضمون، والكثيرون قادرون على استيعاب الجوهر، إلا أن استيعاب الشكل أو البناء فيقتصر على الأقلية فقط" (الدراس و ماضي: 225).

يطلق مصطلح القالب الموسيقي (Musical form) على شكل العمل الموسيقي، ويتحدد الشكل طبقاً لمضمون كل عمل منفرد، ويصاغ من خلال وحدته مع المضمون، ويتميز بالتأثير المتبادل بين كافة العناصر الصوتية الفردية ذات التقسيمات الزمنية. (Mazel: 21).

إن الشكل لكل عمل ما هو إلا أمر ذاتي و خاص بذلك العمل، و لكن وفي نفس الوقت فإن عدد القوانين والقواعد المكونة للشكل محدده نسبياً، وبفضل ذلك، فإن هناك دلائل عامة لبناء العديد من المؤلفات، وهذا ما يعطي إمكانية إبراز نماذج من الأشكال أو نماذج تأليفية عامة وجدت انتشارا نتيجة لمرونتها وملاءمتها ومدى مطابقتها للقانون الجمالي الذي يرى الوحدة في الاختلاف (بابينكو: 5).

إن الشكل ظاهرة في كافة الأعمال الفنية، ولكن قوانين الاستيعاب في الفنون مختلفة أيضاً، فمؤلفات الفن (الفنون) لدى الفراعنة (الجرافيك، الرسم، النحت، العمارة) تستوعب عن طريق النظر، ونتيجة لذلك فإن أشكالها قد يمكن تذكرها في أي لحظة إما ككل متكامل أو كأجزاء، علماً بأن

الخطوط الكبيرة كقاعدة يمكن تذكرها قبل التفاصيل. أما الموسيقى، فعلى العكس، مثلها في ذلك مثل فن الكلام (الشعر والنثر)، فهي فنون زمانية، وتفاصيلها تمر وتتطور زمانيا. لهذا السبب يظهر التكامل الموسيقي في وعينا من الأجزاء التي تتوالى واحدا بعد الأخر. وتترابط تلك الأجزاء مع بعضها البعض بمساعدة الذاكرة. إن مثل هذه الخصوصية لتذوق الموسيقى تحدد جوهر الشكل الموسيقي ذي الطابع الزماني والذي هو عبارة عن عملية، أي تطور بهذه أو تلك الدرجة من الكثافة التي نادراً ما تكون دائمة ولكنها متغيرة في اكثر الأحيان.(الدراس و ماضي: 226).

مشكلة الدراسة:

يختلف تصميم شكل البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر بعض الشيء عما هو معروف بالبناء الثنائي في العصر الكلاسيكي، وأصبح معروفاً باسم البناء الثنائي القديم (مازل: 228 – 229). كتبت في هذا الشكل البنائي العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبريليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية. ولقد أولى باخ اهتماماً كبيراً للبناء الثنائي خاصة في رقصات "السويت الفرنسية"، "السويت الانجليزية"، "بارتيتات الكلافير"، ومقطوعات "البريليود" من مؤلفات "الكلافير المعدل". وقد رأت الباحثة تسليط الضوء على موضوع البناء الثنائي وخصوصيات بعض ملامحه في فكر يوهان سباستيان باخ من خلال مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو لندرة التعرض إليه في المراجع العربية، وحتى الأجنبية[1].

أهداف الدراسة:

تكمن أهداف الدراسة في:

---

[1]. صدرت مدونات هذه المؤلفات من خلال العديد من دور النشر الأجنبية. و ستتعامل الباحثة بالمدونة التالية: Bach, J.S. Six suites for violoncello solo, BWV 1007- 1012, Edited by August Wenzinger. BA 320.

– التعرف على أسس البناء الثنائي واختلافه في تصميم شكله المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر.

– الكشف عن خصوصية البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو.

أهمية الدراسة:

تكمن الأهمية النظرية لهذه الدراسة في محاولتها تقنين وابراز الأسس النظرية لصيغة البناء الثنائي في فكر يوهان سباستيان باخ، مما يعني تعزيز الدراسات المرجعية، وخاصة العربية بهذا الموضوع. من ناحية أخرى، ان الفائدة المأمولة من عملية التحليل التي ستتبعها الباحثة بأن تشكل منهجية تطبيقية لطلبة الموسيقا في المؤسسات ذات العلاقة.

أسئلة الدراسة:

يتمثل السؤال الرئيس في هذه الدراسة في:

- ما ملامح البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو؟

مجتمع الدراسة وعينتها:

مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو لدى باخ.

منهج الدراسة:

تستخدم الباحثة المنهج الاستدلالي أو الاستنباطي (Inductive or deductive)، والذي يربط فيه العقل بين المقدمات والنتائج، وبين الأشياء وعللها على أساس المنطق والتأمل الذهني، فهو

يبدأ بالكليات ليصل منها إلى الجزئيات. فقد عرف جروان المنهج الاستدلالي بأنه "عملية عقلية يتم بموجبها التوصل إلى قرار أو استنتاج وتوليد معرفة جديدة من معلومات متوفرة باستخدام قواعد واستراتيجيات معينة بالتنظيم المنطقي".(جروان: 237).

حدود الدراسة:

تقتصر حدود الدراسة على ما يلي :

1- البناء الثنائي .

2- مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو لدى يوهان سباستيان باخ.

إجراءات الدراسة:

قامت الباحثة بالإجراءات التالية:

1- الاطلاع على ما تتضمنه المصادر والمراجع العربية والأجنبية من معلومات تتعلق بموضوع الدراسة.

2- الاطلاع على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة بشكل مباشر أو غير مباشر وذلك من خلال زيارة المكتبات، والاستعانة بشبكة الإنترنت وبالمكتبات الإلكترونية العالمية على شبكة الإنترنت مستفيدة من محتواها ومضمونها ونتائجها. كما قامت كذلك بترجمة مجموعة من الدرلسات الأجنبية والمراجع ذات العلاقة بموضوع هذه الدراسة.

3- جمع المدونات الموسيقية ذات العلاقة والتي تخدم موضوع الدراسة والاطلاع عليها ودراستها.

4- دراسة أسس البناء الثنائي لدى باخ والتعرف على خصوصيات ملامحه من خلال مؤلفاته لمقطوعات السويت لآلة التشيللو الصولو.

5- تحليل المدونات الموسيقية عن طريق تصميم جداول تخدم موضوع الدراسة, كتصميم جداول بأسماء الرقصات (المقطوعات) وأرقامها بتسلسلها التصاعدي, والقيام بتحليل أجزائها، موضحة بها شكل البناء الثنائي والتعرف على تركيبه من حيث أن هذا البناء هل هو بناء ثنائي (a – b) أم ثلاثي (a – b – a). ايضا تصميم جداول تعمل على توضيح النسب لمجموعة الرقصات وعلاقتها بها من حيث شكل البناء وأسسه.

التعريفات الإجرائية:

1–السويت (Suite): وقد تعرف بـ "المتتالية". وهي عبارة عن نموذج من التأليف الموسيقي الآلي ظهر في القرن السادس عشر، ويتشكل من توالي مجموعة من المقطوعات الموسيقية القصيرة أو الرقصات الشعبية متنوعة الإيقاعات والسرعة والطابع، يوحدها بداية المقامية المشتركة، وفي نفس الوقت تتناقض فيما بينها من خلال علاقات أخرى، وخاصة السرعة[2]. (بيومي: 399– 400).

2– بريليود (Prelude): وتعني استهلال، وتكتب كمقدمة لأعمال كثيرة منها الرقصات والموتيت والمدريجال.

3– ألماند (Allemande): رقصة ألمانية الأصل معتدلة السرعة في ميزان 4/4.

4– كورانت (Courante): رقصة فرنسية خفيفة مرحة في ميزان 4/3.

5– ساراباند (Sarabande): رقصة إسبانية هادئة بطيئة في ميزان 4/3.

6– جيك (Gigue): رقصة إنجليزية سريعة في ميزان 8/6.

[2] . استخدمت الباحثة للتعريفات الإجرائية لحركات السويت (1- 6) بيومي، أحمد.(1992). القاموس الموسيقي. دار الأوبرا المصرية.

7- **القالب (Form):** اسم يطلق على انواع التأليف الموسيقي العالمي، مثل: السيمفونية والكونشرتو والصوناتا .. الخ, ويطلق ايضا على الصياغة، او التصميم البنائي الداخلي للحركات المكونة لهذه الأنواع وغيرها.(معجم الموسيقا: 5)

8- **الجملة (Phrase):** فكرة موسيقية تعطي معنى لا يكتمل إلا بعبارة موسيقية ثانية في اطار جملة موسيقية, والجملة او العبارة الموسيقية هي عنصر من العناصر البنائية في صياغة الألحان الموسيقية.(معجم الموسيقا: 116)

9- **الموتيف (Motive)**فكرة موسيقية مـُقتضبة مميزة اللحن والايقاع، يتخذها المؤلف الموسيقي نواة يستنبط منها مؤلفته الموسيقية.(معجم الموسيقا: 98)

10- **المقام (Mode):** نسق نغمي كان أساس التكوين السلمي لمؤلفات الموسيقا الأوروبية منذ بدايات العصور الوسطى حتى القرن السادس عشر. (معجم الموسيقا: 96)

الفصل الثاني

الدراســـــات الســــابقـــة

دراســات عربيــة

دراســات أجنبيــة

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

قامت الباحثة بالاطلاع على الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث الحالي من خلال المكتبات الموسيقية المتخصصة، ومن خلال شبكة الإنترنت، وقامت الباحثة بترتيبها زمنيا من الأقدم إلى الأحدث.

أولاً : الدراسات العربية:

- الدراس، نبيل و ماضي، عزيز. (2012). "**دراسة تحليلية للأطر البنائية – التأليفية لدى باخ في رقصة الجيك من المتتالية الرابعة لآلة التشيللو**". المجلة الأردنية للفنون، 2: 223-231. جامعة اليرموك، الأردن.

تناولت الدراسة تحليل الأطر البنائية المميزة لشكل البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في إحدى مؤلفاته (الجيك من السويت الرابع للتشيللو الصولو)، والذي كتبت بصيغته العديد من الرقصات التي دخلت في تشكيل السويت القديم، البريليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية، وخاصة تلك التي أولاها باخ اهتماما كبيراً مثل: "مؤلفات السويت الفرنسية"، "مؤلفات السويت الإنجليزية"، "بارتيتات الكلافير"، ومقطوعات "البريليود" من مؤلفات الكلافير المعدل.

هدفت الدراسة من خلال مفهومي "ديناميكية التطور اللحني"، و"الوظيفة البنائية" إلى الكشف عن أساليب ربط البناءات المكونة للبناء الثنائي، كقانون مميز لهذه الصيغة في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر.

خلصت الدراسة إلى أن خصوصية أي بناء وشخصيته الفريدة التي لا تتكرر تعتمد على كافة عناصره المكونة، وأساليب ربط تلك العناصر طبقا لمجموعة من القوانين.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث الفكرة؛ حيث الاستفادة من واحدة من مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو وهي السويت الرابع والتحدث عن تحليل الأطر البنائية فيها.

ثانياً: الدراسات الأجنبية:

1- Youngerman, Irit. (2002). **"J. S. Bach's suite in C major for violoncello solo: An analysis through application of a historical approach".** MM, University of Cincinnati, College – Conservatory of Music, Cincinnati.

"**سويت باخ في دو ماجور لآلة التشيللو الصولو**".

تناولت الدراسة عبر منهجين تاريخيين وصفي وتحليلي، تحليل السويت الثالثة لباخ في سلم دو ماجور لآلة التشيللو الصولو.

هدفت الدراسة إلى وجود أوجه تشابه هارمونية بين الحركات الموسيقيةوا إمكانية وجود خط الباص المستمر (thorough bass)[3]، الكامن وراء حركات الرقص التي اكتشفت كجزء من التحليل للسويت.

خلصت الدراسة إلى اعتبار النظريات في كتابات جوهان ماثيسون (Johann Mattheson)، فريدريش ايرهارت (Friederich Erhardt Niedt)، وكارل فيليب ايمانويل باخ (Carl Philipp Emanuel Bach)، نقطة بداية و انطلاق للتحليل الموسيقي.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث الفكرة والمنهج؛ حيث تتناول سويت باخ في دو ماجور لآلة التشيللو الصولو؛ والتحدث عن أوجه التشابه الهارمونية بين الحركات الموسيقية.

[3] **باص مستمر (Thorough bass):** نوع من الاختزال الهارموني، يظهر في صوت الباص كلحن فوقه مجموعة من الأرقام يهتدي بها عازف آلة الهاربسيكورد في عزف التآلفات الهارمونية المطلوبة لمصاحبة ما تؤديه الآلات الموسيقية الأخرى. (معجم الموسيقا، 2000: 150).

2- Carter, Adele Hall. (2006). **"Bach To Basics: A Performance Study Of The Suites For Solo Cello By Bach, BWV 1007-1012".** Doctor Of Musical Arts, University of Maryland, College Park, in partial fulfillment.

"**التمرين على آداء مؤلفات سويت باخ لآلة التشيللو الصولو**".

تناولت الدراسة محاولة إثبات ضرورة توظيف مؤلفات سويت التشيللو لغرض تعليمي لأساسيات اللحن، والهارموني، والديناميكية، والصياغة، والنسيج، حيث أن الترتيب الذي قدمت فيه هذه المؤلفات تم اختياره عن قصد، و ذلك لتسليط الضوء على التناقضات الموجودة في القطع الموسيقية.

هدفت الدراسة إلى التركيز على مؤلفات سويت باخ الستة لآلة التشيللو الصولو، واستكشاف أيديولوجية هذه المؤلفات كدراسات على الرغم من أنها مقطوعات موسيقية.

خلصت الدراسة إلى التأكيد دوماً على الطبيعة المزدوجة لمؤلفات السويت ، في أنها توفر فرصا لا عدد لها لبناء تقنيات التشيللو، وفي نفس الوقت تقدم مادة لتعليم أساسيات العناصر الموسيقية للعمل الموسيقي.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث المنهج والفكر ة؛ حيث تتناول مؤلفات سويت باخ الستة لآلة التشيللو الصولو واهميتها في تعليم أساسيات العناصر الموسيقية.

3- Todd, Richard. (2007). "**The Sarabandes from J. S. Bach's Six Suites for Solo Cello: An Analysis and Interpretive Guide for the Modern Guitarist".** UNT Theses and Dissertations, Doctor Of Musical Arts, University Of North Texas, Texas.

"**الساراباند في مؤلفات سويت باخ الستة لآلة التشيللو الصولو**".

تناولت الدراسة تقديم تحليل مقارن لمقطوعات السارباند في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو من خلال المجالات التالية: الهارموني، العلاقات السلمية، و التطور اللحني،و الإيقاع.

هدفت الدراسة إلى تسليطالضوء على العلاقات الهارمونية والسلمية و التطور اللحني البنائي.

خلصت الدراسة إلى تقديم مقارنة تراكمية لنتائج التحليل، التي تعطي نظرة واضحة حول مفهوم باخ لهذا النوع من الرقصات، ومعطية نوعاً من الذاتية لكل واحدة منها. بالإضافة إلى ذلك فإن المؤلف يصف العلاقة بين التحليل والتفسير باستخدام السويت السادسة للسارباند.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث المنهج المتبع والفكرة التي تقوم عليها؛ حيث تناولت رقصة السارباند في كافة مؤلفات سويت باخ الستة لآلة التشيللو الصولو.

4- Jarvis, Martin William Bernard. (2007). **"Did Johann Sebastian Bach write the six cello suites ?"**. PhD Thesis. Charles Darwin University.

"**هل كتب يوهان سباستيان باخ مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو ؟**".

تناولت الدراسة الحقائقوالبراهين و الأدلة حول مؤلف هذه السويتات، إذ لم يتم العثور على مخطوطة مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو التي كتبها باخ بخط يده، وكل ماهو معروف أن الموجود منها في القرن الثامن عشر هو أربعة مخطوطات، كتبت بخط يد عدد من المؤلفين، بعض هؤلاء المؤلفين معروف مثل يوهان بيتر كيلنر (Johann Peter Kellner)، والبعض الآخر مجهول الهوية.

إن هذه المصادر الأربعة (المخطوطات) كما هو معروف بشكل عام، استخدمت في غياب فكرة أن مخطوطة باخ، التي يفترض أنها مفقودة لإنتاج أكبر عدد ممكن من النسخ المطبوعة لمؤلفات السويت لآلة التشيللو، والتي كانت منشورة منذ النصف الأول للقرن التاسع عشر، يرجع ذلك بشكل

رئيسي إلى المجموعة الواسعة من التناقضات في النهج التحريرية، والقرارات التي تم إجراؤها في كل طبعة جديدة، والجدل الذي كان يدور باستمرار هو حول كل من ترجمة مؤلفات السويت لآلة التشيللو، وعلاقة هذه المصادر الأربعة كل منها بالآخر.

إن مثل هذا الاختلاف خصوصا فيما يتعلق بترجمة الأعمال، أثار عددا من الأسئلة حول مؤلفات السويت لآلة التشيللو، على الرغم من أن صفحة العنوان لكلا المخطوطتين من عام 1720م تنص على أن باخ هو مؤلف مؤلفات السويت لآلة التشيللو، ومن الممكن أن لا يكون هو من كتبها فعلا، فإن هذه القضية شكلت المحور الرئيسي لهذه الرسالة، للحصول على جواب لهذا السؤال من التأليف وللمساعدة في البحث عن الصفات المميزة، للمؤلفين أو المنسوبة لهم، لكل من مؤلفات السويت لآلة التشيللو والمخطوطات الأخرى، وكذلك التحقيق في العلاقات بين المصادر الأربعة، فقد تم الاستعانة بالمبادئ العلمية والتقنية، في فحص الوثيقة قضائياً، جنباً إلى جنب مع تطبيق تقنيات علم الموسيقى التقليدية، في توثيق وتحديد تاريخ الوثائق، إذ إن النتائج المستخلصة من هذه التحقيقات، تتحدى وجهة النظر التقليدية، في من هم المؤلفون الذين كتبوا العديد من المخطوطات؟، وتبين كذلك وجود سبب وجيه للتشكيك، في تأليف مؤلفات سويت التشيللو أو أعمال أخرى ترجع إلى باخ.

هدفت الدراسة إلى التأكيد على أن باخ هو من كتب مؤلفات سويت التشيللو الستة لآلة التشيللو الصولو بالرغم من كل التحقيقات، و وجهات النظر المختلفة.

خلصت الدراسة إلى إنهاء الجدل في هذه القضية، وإزالة الشكوك حول من كتب هذه المؤلفات، و إلى إثبات أن باخ هو فعلا من كتب هذه المؤلفات الستة لآلة التشيللو الصولو.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث المنهج المتبع والفكرة التي تقوم عليها؛ حيث تناولت مؤلفات السويت الستة لباخ وتوضيح اهميتها؛ والتأكيد على أن باخ هو الذي كتبها.

5- Dennis, Edward Linsley. (2008). **“Melodic Inversion in J. S. Bach's Keyboard Suites”.** Master of Arts, University of Oregon, Oregon.

"الانقلاب اللحني في مؤلفات سويت باخ لآلات المفاتيح".

تناولت الدراسة ظاهرة الانقلاب اللحني في السويت الثاني، علماً بأنه لا يوجد هناك أي رواية مطبوعة تعطي شرحاً مفصلاً لطبيعة النص لمثل هذا الانقلاب، ولكن وبعد مناقشة المميزات العامة للانقلاب اللحني في مؤلفات السويت الإنجليزية والفرنسية والبارتيت، قام الباحث بتطوير منهجية تصف المواضيع المقلوبة، كتحولات الموضوع الأصلي باستخدام ثلاثة معايير هي: محور قياس درجة الانقلاب، مستوى تغيير وتحويل السلم الدياتوني أو اللوني، و قائمة التعديلات المستخدمة المعروفة بشكل محدود. إن استخدام هذه الطريقة في افتتاحية كل من الالماند والكورانت المختارة، تكشف الجوانب البارزة لمعاملة باخ للمواضيع المقلوبة.

هدفت الدراسة إلى تطوير منهجية تصف الانقلاب اللحني، باستخدام الثلاثة معايير التي تم ذكرها سابقا ألا وهي: محور قياس درجة الإنقلاب، مستوى تغيير وتحويل السلم الدياتوني أو الكروماتيكي، وقائمة التعديلات المستخدمة المعروفة بشكل محدود.

خلصت الدراسة إلى أن التحليل الكامل لموسيقى الالماند من السويت الإنجليزية في صول (g) مينور، يعمق فهم باخ في إظهار كيفية معالجة المواضيع بمرونة، وكيفية استخدامها في خدمة الأهداف الكبيرة عبر كامل المقطوعة.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث الفكرة؛ حيث تتناول الانقلاب اللحني لمؤلفات السويت الانجليزية والفرنسية والبارتيت.

6- Miletic, Andrej. (2010). **"The Fifth Cello Suite by J.S. BACH".** Universitetet i Agder, Fakultet for kunstfag, Institutt for Musikk, Classical Department in Kristiansand, Norway.

"**سويت التشيللو الخامسة ليوهان سباستيان باخ**".

تناولت الدراسة العديد من الأسئلة و المشاكل حول كيفية تنفيذ هذه السويت، من ناحية ضبط ناشز (scordatura)[4]، وتشيلو الباروك في الفترة الحديثة، وهي مكتوبة باللغة الإنجليزية بيد الكاتب أندريه (Andrej Miletic) وهي تتكون من 53 صفحة.

هدفت الدراسة إلى تقديم لمحة عن مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو بشكل عام، ثم إلى التعرف على الأساليب التي استخدمها في كتابة السويت الخامسة، وعزف الزخرفة في الآداء على آلة التشيللو، بالإضافة إلى التعرف على الانحناء و استعمال الأصابع في عزف هذه السويت على آلة التشيللو.

خلصت الدراسة إلى الكشف عن أهمية الأسلوب الذي تم فيه وصف السويت الخامسة، وكيفية تنفيذها على آلة التشيللو في فترة الباروك الحديثة.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث المنهج المتبع والفكرة؛ حيث تتناول سويت التشيللو الخامسة والتعرف على الأساليب المتبعة في كتابتها.

7- Prindle, Daniel E. (2011). **"The Form Of The Preludes To Bach's Unaccompanied Cello Suites".** Berklee College Of Music M.M. University Of Massachusetts Amherst Master of Music, Massachusetts.

[4] **اسكورداتورا (Scordatura):** طريقة في ضبط أوتار الآلات الوترية على نغمات مخالفة لما هو متعارف عليه في العالم. ويتم ذلك بهدف توسيع النطاق الصوتي للآلة غلظاً، أو الحصول على مؤثرات صوتية معينة، أو لتسهيل عزف بعض المؤلفات الموسيقية صعبة الأداء. (معجم الموسيقا، 2000: 136).

"**شكل المقدمات لدى باخ في مؤلفات السويت لآلة التشيللو الصولو**".

تناولت الدراسة منهجية تحليلية لفهم شكل المقدمة (Prelude) في عصر الباروك، ولاسيما في مؤلفات سويت باخ الستة لآلة التشيللو الصولو، كالأبعاد الموسيقية والتركيب اللحني والموتيف و المضامين الأخرى المحتملة لنوع المقطوعة الموسيقية، وأيضاً تحليل المقدمة بطرق مختلفة.

هدفت الدراسة إلى توضيح أن هذه الميزات لهذه الأبعاد الموسيقية، تخضع إما للتطور أو لتغيير دراماتيكي على مدى كل مقدمة، وتعطي لكل منها شكل مختلف.

خلصت الدراسة إلى أن هذه التغييرات تشكل مراحلمتطورة ومميزة للحركة الموسيقية، و تحليل التفاعل و التطور فيما بينها يوضح شكل كل مقطوعة، ويقترح معايير شكلية للمقدمة كنوع.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث الفكرة؛ حيث تتناول شكل المقدمة وابعادها الموسيقية واشكال التطور والتغيير على مدى كل مقدمة.

8- Lawrence, Meredith. (2012). **"The Influence of the Unaccompanied Bach Suites"**. Music and Worship Department, Cedarville University, USA.

"**تأثير مؤلفات سويت باخ في المصاحبة**".

تناولت الدراسة دور باخ الكبير في تغيير وظيفة وعمل آلة التشيللو من الآلة المصاحبة إلى آلة صولو، موضحاً إمكانية التشيللو في كتاباته مؤلفات سويت هذه الآلة غير المصاحبة خلال فترة تاريخها، فقد كانت الآلة تعتبر بشكل مبدئي آلة مصاحبة، تعزف خط الباص المستمر لمعظم الموسيقى.

هدفت الدراسة إلى أنه من خلال البحث في المصادرو ُجد أن فترة حياة باخ في كوتن (Kothen) كانت مليئة بالحرية التي دفعته لتأليف ما يريد، وهذه الأمور شملت الموسيقيين الرائعين مثل: جامبست (Gambist)التي ع ُزفت من قِبل آبل (Abel) وعازف التشيللو(Linigke).

خلصت الدراسة إلى أنه من خلال مؤلفات السويت، ساعد باخ بتغيير دور هذه الآلة المصاحبة إلى آلة صولو، وعلى الرغم من أن باخ استخدم أساليب التركيب السابقة مثل: شكل سويت الرقص، فإنه دمج عناصر عزف التشيللو التي لم تستخدم من قبل،و هناك بعض الأمثلة تتضمن هذه العناصر، وتشمل ضبط ناشز (Scordatura) للسويت الخامسة فضلاً عن الدعوة إلى استخدام آلة ذات الخمس أوتار في السويت.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث الفكرة؛ حيث تتناول مؤلفات السويت وتأثيرها في آداء المرافقة والمصاحبة.

ثانيا: الإطار النظري

ستتناول الباحثة في هذا الإطار نبذة عن المواضيع الفرعية التالية:

1- يوهان سباستيان باخ.

2- التحليل الموسيقي.

3- مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو.

أولا: يوهان سباستيان باخ (Johann Sebastian Bach)



(من أعمال هاوسمان بورتريه لـ "يوهان سباستيان باخ" عام 1748)[5]

مؤلف موسيقي، وعازف أورغن ألماني، وأحد أكبر عباقرة الموسيقى الكلاسيكية في التاريخ الغربي، ألّف الكثير من القطع الموسيقية الآلية من نوع الفانتزي (Fantasia) والبريلود (Prelude) والفوغة (Fugue) والصوناتا (Sonata)، واهتم كثيرا بالآلات من ذوات الملامس ولاسيما الكلافيسان (Clavecin) منها، وكتب لها الكثير من القطع الموسيقية (فيني: 391-400).

ولد باخ في بلدةيزِ ناخ (Eisenach) في ألمانيا سنة 1685م من عائلة موسيقية، أتحفت الشعب الألماني بأكثر من موسيقي خلال قرنين من الزمن بين عازف وملحن، ولكن يوهان يبقى زعيمهم جميعاً . تعلم في بلدته، وتلقى دراسته للموسيقى في الوقت ذاته عن أبيه يوهان أمبروزيوس

---

5 http://arteimagenesyfotografias.blogspot.com/2011/11/imagenes-dedicadas-johann-sebastian.html

(Johann Ambrosius عازف كمان)، تابع يوهان بعد وفاة والده دراسة العزف على الكلافيسان والأورغن مع أخيه الأكبر يوهان كريستوف (Johann Christoph) (فيني: 391).

وقد أشارت الخولي في كتاب تاريخ الموسيقى العالمية، إلى أن باخ قد عمل في عام١٧٠٣م لمدة قصيرة كعازف كمان في أوركسترا دوق فايمار (Weimar)، وبعد أشهر قليلة أصبح عازف أورغن في كنيسة آرنشتات (Arnstadt)، حيث بدأ كتابة أول مؤلفاته الموسيقية الدينية، وفي عام ١٧٠٧م انتقل إلى مدينة مولهاوزن (Mühlhausen) كعازف أورغن في كنيستها، وبعد عودته إلى فايمار عام 1708م عين عازفا للاورغن، وقائدا للموسيقى لدى أمير ساكس فايمار، وكان من مهام باخ عنده أن يكتب مؤلفات للأورغن، وأن يتعهد فرقة الكورال الصغيرة والأوركسترا، كتب أول أعماله الشهيرة للأورغن مثل: التوكاتا (Toccata) والفوغة (Fugue). (الخولي: 165 - 166)

ويذكر كاميين (Kamien)، أن الفترة ما بين عامي 1717 - 1723م قد شهدت انتقال باخ من فايمار ليصبح قائد فرقة موسيقى الحجرة عند الأمير ليوبولد في مدينة آنهالت-كوتن (Prince Leopold in the city of Anhalt – kothen)، حيث كان الأمير نفسه يعزف على فيولا الساق (Viola da Gamba) في الفرقة الموسيقية بقيادة يوهان سباستيان نفسه، وفي هذه المدينة استطاع أن يتحرر من الخدمة الكنسية متابعاً التأليف الموسيقي للآلات، فكتب معظم الأعمال المهمة له، ومنها كونشيرتات براندنبورغيه (Brandenburg Consertos) عام 1721م، وسميت كذلك لأنها كانت مكرسة لأمير براندنبورغ (Brandenburg). (كاميين: 164-165)

استقر في مدينة لايبزيغ (Leipzig) لمدة ربع قرن، وقام بعدة رحلات فنية قصيرة إلى بعض المدن الألمانية تعرّف في أثنائها على أشهر الموسيقيين فيها آنذاك، كما التقي الملك فريدريك الكبير

عام 1747م،وقدّم له قطعة موسيقية هدية وهي ذات موضوع من تأليف الملك ذاته (Kamien: 165).

وبحسب كاميين (Kamien) فإن باخ قد ألّف في جميع أنواع الصيغ الموسيقية المعروفة في زمنه، عدا الأوبرا، وكان مذهبه الديني البروتستانتي الألماني أساسا لمعظم أعماله الموسيقية، ونتاجه الفني زاخر بعشرات المئات من القطع الموسيقية المختلفة الصيغة، كما كتب نحو خمسين مغناة دنيوية (Cantata)، إضافة إلى مؤلفات الكونشرتو؛ حيث ألف سبعة منها كانت أشهرها كونشرتو رقم (1) وكونشرتو رقم (7)، بالإضافة إلى مؤلفات البارتيتا (Partitta)، كما ألف باخ العديد من الأعمال للأورغن تنوعت ما بين مؤلفات التوكاتا (Toccata)، البريليود (Prelude)، والفوجا (Fuga)، كان أهمها الأعمال التي جمعت في مصنف سمي "الكلافير المعدل (Well Tempered Clavier)" والمكون من جزأين يحتوي كل جزء منهما على 24 بريليود وفوغة كان قد ألفهما على التوالي؛ الأول عام 1722م والثاني عام 1744م، مستخدماً السلالم الموسيقية الأربع والعشرون الكبيرة (Major) والصغيرة (minor) في السلم المعدل الذي أصبح أساسا لجميع أنواع الموسيقى العالمية، نشرا عام 1799م (Kamien: 167 – 168).

أشارت الخولي في كتاب محيط الفنون إلى أن باخ قد انتقل عام 1723 إلى مدينة ليبزيج ليعمل في كنيستها الكبيرة (كنيسة القديس توماس)، حيث تجدر الإشارة إلى أن تلك الفترة تعد من أنضج وأغزر فترات حياته، وقد توفي باخ في هذه المدينة عام 1894م (الخولي: 175). خلال القرن الثامن عشر، اعتبرت موسيقى يوهان سباستيان باخ معقدة وقديمة الأسلوب مقارنة مع الأشكال الموسيقية الجديدة المقدمة من قبل الموسيقيين الآخرين، ويعود الفضل إلى مندلسون (Felix Mendelssohn–Bartholdy) الذي اكتشف عام 1829م عبقرية باخ في مؤلفاته "الآلام"

(Passion) كما هي عند القديس ماثيو التي أُلّفت قبل قرن من ذلك. وأدى هذا العمل وكثير من المؤلفات الأخرى له إلى تأسيس جمعيات موسيقية كثيرة تحمل اسمه، منها جمعية باخ في لندن عام 1870م، وتأسست كذلك في لايتزنغ عام 1805م جمعية باخ التي باشرت بنشر جميع أعماله الموسيقية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويمكن القول، أن طبيعة القديم والجديد في موسيقى يوهان سباستيان باخ بارزة المعالم وتؤسس تميزا تاريخيا بقي متبعا حتى القرن العشرين (فيني: 398 – 399).

التحليل الموسيقي (Musical Analysis):

يؤكد ديفي (Davie) على أهمية التحليل الموسيقي في العصر الحاضر، باعتباره جزءا هاما من الدراسات الموسيقية النظرية، وكثيرا ما يطلق عليه في المجال الأكاديمي تسمية "البناء والتحليل الموسيقي" (Form and Analysis)، وهو أحد الفرعين المكونين لدراسات علم الموسيقى التاريخي (Historical Musicology)، والفرع الآخر المكمل له هو تاريخ الموسيقى، والتاريخ والتحليل الموسيقي معا هما أدوات "عالِم الموسيقى" (Musicologist) وهو الذي يكرس نفسه لفحص الموسيقا ودراستها بكل أبعادها وظواهرها من الجوانب النظرية، بعيدا عن الأداء أو التأليف الموسيقي (ديفي: 217).

يشير بابينكو إلى إمكانية تحليل كل شيء في الموسيقى مثل بعض الوسائل التعبيرية (السلم، الإيقاع، التعدد الصوتي البوليفوني أو الهارموني، الديناميكية، اللحن، النسيج،.......الخ)، أسلوب مؤلِّف موسيقي أو نهج مدرسة موسيقية ما، وبعض أشكال الأوبرا الموسيقية، والقوالب الموسيقية. وباختصار يمكن تحليل أي موضوع في الفن الموسيقي يقع تحت نظر الباحث، ولكن التحليل لا يمكن أن تنحسر أهميته على التحليل بشكل مجرد وإنما يجدر به أن يتعدى هذه الحدود للوصول إلى معرفه جديدة حول الموضوع الذي تتم دراسته وإبراز أثر المعرفة به كشيء متكامل (بابينكو:5–6).

ولهذا فإن التحليل قد ارتبط بوجود الموسيقى ارتباطا أزليا؛ والتغيرات التي طرأت على أولوياته إنما هي تغيرات في مواضيع الدر اسة.ففي البداية كانت السلالم و الإيقاع ومن ثم التعدد الصوتي البوليفوني والهارموني...الخ، ومن هنا، يمكن التأكيد على توازي قيمة مفهومي التحليل والتركيب بالنسبة للمعرفة الموسيقية بشكل عام؛ لاسيما وأن كافة العلوم التي تدرس الموسيقى بطريقة أو بأخرى تعتمد على المفهومين للوصول إلى المعرفة في هذا المجال الموسيقي أو ذاك (بابينكو:7-8).

نشأة التحليل الموسيقي وتطوره:

بحسب (Davie) فإن ملامح التحليل الموسيقي وحدوده، قد تبلورت خلال القرن التاسع عشر كنشاط مستقل عن غيره من الدراسات النظرية، وكان ذلك حين بدأت الكتابات تنشر فيه لأول مرة، إذ كانت معرفة الغرب قبل ذلك تعكس صورة تحليلا بصورة عامة وغير مباشرة؛ ولم يكن هناك تنظيراً منظماً ومنهجياً لأسس البناء والشكل والتصميم في الموسيقى، حيث كان التنظير قبل ذلك مركزا حول تقنيات التأليف وأساليب استخدام المواد الأساسية للموسيقى، كما ظلت دراسة الروائع الموسيقية التي حظيت بالتقدير هي أهم ما يجذب انتباه المؤلفين الشبان المتطلعين للبحث أكثر في هذا الفن (ديفي: 218).

ويشير ديفي إلى أن الموسيقى الغربية استطاعت أن تتجاوز مرحلة تقليد الأسلوب إلى مرحلة التأمل والدراسة التحليلية للبناء الموسيقي في تلك الرو ائع المستقرة بعد فترة طويلة من الزمن، وهنا تجدر الإشارة إلى ما عرفته أوروبا في العصور الوسطى من تقنين للمنظومات المقامية (modal system)؛ والذي كان قد توصل إليه رجال الكنيسة في تصنيفهم للتراتيل والأناشيد الكنسية الدينية، وهو ما كان يمثل البوادر الأولى لظهور النظرة التحليلية للمقامات آنذاك، أما في عصر النهضة، ومن بعده عصر الباروك، فقد ظهر ما يعرف باسم نظرية " التعبير البلاغي والشاعري" للموسيقى؛ إذ

أصبح من واجب المؤلف الموسيقي أن يولي اهتمامه لهذا الجانب في ابداعاته، اي ان يوفق بين الشكل وبين المضمون الموسيقي (ديفي: 218).

جاءت الخطوة التالية في اتجاه تنظيم التحليل الموسيقي ووضع أسسه في كتابات كان من أبرزها كتابات ماتيسون (Matheson) التي نشرت عام 1739، حدد من خلالها المقومات والعناصر الأساسية – من وجهة نظره – لنجاح أي عمل موسيقي، كان أهمها: بناء العبارات الموسيقية (phrase structure)، والنموذج البنائي للصيغة (formal model)، وقد أثبتت صحة وجهة نظره، حيث لا يزال هذان العنصران يمثلان أهم الأساسيات التي تقوم عليها عملية التحليل الموسيقي حتى الآن. ثم جاءت كتابات وتعاليم كوخ H.C. Koch (1749 – 1816) التي ركز اهتمامه فيها في تدريسه للتأليف على عنصرين متكاملين هما:بناء العبارات والنموذج البنائي ايضاً. وكان لعرضه للبنية اللحنية تأثير كبير على دراسات التحليل الموسيقي من بعده، إذ تأثر به بصفة خاصة هوجو ريمان H. Rieman في كتاباته " تحليل مقدمات وفوجات باخ الثماني والأربعين " و " تحليل سوناتات بيتهوفن للبيانو " (ديفي: 218 – 219).

إن الخطوة الأولى لدراسة أي موضوع تعتمد على وصف العناصر التي يتضمنها ذلك الموضوع، ولكن هذه الخطوة تفترض استخدام آليات تحليليه ما. وقد لا يمكن اعتبار الجزء البسيط خطوه علمية (بمعنى تضيف الجديد للمعرفة) دونما محاولات لوضع نظام ما فيما يتم وضعه. فعلى سبيل المثال، فإن الوصف المبسط لسلسلة من المسافات التي يتكون منها الخط اللحني لا يعطي معرفه جديدة لهذا اللحن (على الرغم من أن هذا يشكل قاعدة للوصول إلى تلك المعرفة). ولكن يكفي الانتباه إلى تلك الحالة في اللحن ذي المسافات الواسعة والخطوات الكبيرة بل وقبل هذه الملاحظات التي تبدو متواضعة فإنها تسمح فيما بعد بتشكيل نتائج تثري من معرفتنا لهذا اللحن.

البناء الثنائي البسيط.

يمثل البناء الموسيقي الثنائي البسيط ذلك البناء المؤلف من جزأين يتمتعان بخصوصية الوحدة والتناقض. وغالبا ما يرمز إليه بالرمز AB إذا كان الجزءان متناقضان كما في المثال الوارد في الشكل رقم (1):

الشكل رقم (1): بناء ثنائي بسيط A B

وقد تتحقق هذه الوحدة في البناء من خلال الموضوع Theme بإعادة المادة الموسيقية من الجزء الأول في نهاية الجزء الثاني، كما في مثال رقم (2):

Piano Sonata in D major

A Section

Mozart



B Section





Return of small part of A section



الشكل رقم (2): بناء ثنائي مع إعادة الجزء الأول A B A

من الناحية الهارمونية تتجلى الوحدة في وجود السلم الرئيسي، الذي لا يتعرض للخلل أبداً أو يحدث فيه انتقال يعود بعدها من جديد في نهاية القالب.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن هناك العديد من القوالب وأنماط التأليف، التي كانت تصاغ بالاعتماد الكلي على البناء الثنائي البسيط إلى درجة أن ارتبط تطور هذه الصيغ البنائية بتطور أساليب التأليف والمحتوى الموسيقي لهذه القوالب، ومن أهمها قالب السويت (suite)،اذ تمثل السويت نوعاً من موسيقى الرقص الآلية التي ظهرت خلال عصر النهضة، وشهدت تطوراً خلال عصر الباروك. تتشكل السويت من عدة حركات أو قطع قصيرة في مقام موسيقي واحد، وتكمن وظيفتها في عزفها أثناء الرقص أو أثناء العشاء في اللقاءات الاجتماعية. (نصار: 56- 59).

كانت اقدم نماذج السويت في صورتها الأولية التي ظهرت بها في القرن السادس عشر ، قد عرضت من قبل مقترنة بالمؤلفين الانجليز في تلك الفترة، وأغلب رقصات السويت تصاغ ضمن القالب الثنائي الذي يتكون من قسمين يبدأ أولهما بفكرة موسيقية يعرضها المؤلف في المقام الأساسي للقطعة، ثم قرب منتصف القطعة يتحول بها إلى سلم جديد هو غالباً سلم الدرجة الخامسة (D) للمقام الأصلي، ويختم فيه القسم الأول (A) من القطعة، ويضع بعده علامة الترجيع (Reprise) ليعاد ذلك القسم ثانية، ثم يبدأ القسم الثاني (B) من القطعة في المقام الجديد، ويدور حول نفس الفكرة ولكنه يتحول إلى سلالم أخرى، ثم يعود إلى المقام الأصلي ليختتم القطعة. (فيني: 321).

كانت السويت تتكون من سلسلة رقصات، ليس لها نظام قاطع لتسلسلها، ولكنها كانت عادة في نفس المقام، فقد كان هذا القالب البسيط ملائماً لمثل هذه القطع القصيرة فهو يجمع بين التماسك في الفكرة الموسيقية الواحدةولكنه يُدخل إليها تنويعاً هارمونياً في التحول إلى سلم آخر عند نهاية القسم الأول، وقد التزم باخ بهذا القالب في غالبية رقصات مؤلفات السويت " الفرنسية " و " الإنجليزية".(فيني: 406)

الصيغة البنائية الثنائية للمتتالية "Suite"

أشار ديفي (Davie) إلى أهمية مؤلفات باخ ومعاصريه ودورها في تطور الصيغة البنائية الثنائية للسويت في كتابه (التحليل الموسيقي)، حيث أكد على أن تقدُّم موسيقى الآلات في القرن السابع عشر يقترن بتطور تلك الصيغة بصورة مباشرة، من خلال ما قدمه باخ ومعاصروه من مؤلفات السويت المتعددة والمكونة من رقصات تكاد تكون كلها في الصيغة المفتوحة الثنائية التجزئة؛ إذ كانت تلك الصيغة قد اتخذت شكلا ثابتا يمكن إرجاعه إلى أصله الأول بصورة مجملة كالمثال الوارد في الشكل رقم (3) (ديفي: 63-64):

الجزء الأول	**الجزء الثاني**
جملة استهلالية تبدأ في السلم الرئيسي وتنتقل إلى سلم قريب له، يؤدي إلى جزء هام ينتهي نهاية واضحة في السلم الجديد.	نفس الجملة الاستهلالية الأولى ولكنها هنا في السلم القريب (الذي انتهى فيه الجزء الأول) ثم تعود بعد ذلك إلى السلم الرئيسي، إما مباشرة أو عن طريق سلسلة من التحويلات "modulations"، وهذا القسم ينتهي عادة بنفس الختام الذي انتهى به الجزء الأول ولكنه هنا في السلم الرئيسي.

الشكل رقم (3): يؤدى كل جزء مرتين

ومن أشهر الأمثلة عليها: الرقصة الألمانية (Allemande) والرقصة الراكضة (Courante) من السويت الفرنسية في سلم صول الكبير (Sol Major) لباخ.

أدت هذه المرحلة بطبيعتها إلى المرحلة التالية التي تعتبر أرقى ما وصلت إليه الصيغة الثنائية المفتوحة من تنظيم، وهي شائعة الاستعمال في كثير من المؤلفات القيمة التي كتبها كل

المؤلفين في مطلع القرن الثامن عشر؛ وتتمثل ابرز سماتها في ما تسمح به هذه الصيغة من تنوع كبير في التناسب وفي التفاصيل كالمثال في الشكل رقم (4) (ديفي: 64-65):

الجزء الأول	**الجزء الثاني**
فكرة موسيقية أساسية في السلم الأساسي.	الفكرة الموسيقية الأساسية، أو ما يقترب منها ولكن في سلم قريب للأساسي، حيث تهيئ للعودة إلى السلم الأساسي بطرق تتفاوت في طرافتها وتشويقها.
فكرة موسيقية ثانوية في مقام قريب (عادة يكون سلم الدرجة الخامسة أو القريب الصغير)	نفس الفكرة الثانوية في السلم الأساسي

الشكل رقم (4): يؤدى كل قسم مرتين

مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو.

تعتبر مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو من أكثر المؤلفات الموسيقية التي تم تداول عزفها و تذكرها لآلة التشيللو.و على الأرجح أنه تم تأليفها خلال الفترة ما بين1717-1723م، عندما عمل باخ كقائد جوقة في كوتن، حيث كان عنوان مخطوطة المدونة الموسيقية لهذه المؤلفات "Suites a Violoncello Solo senza Basso". وقد تم إعداد مدونات هذه المتتاليات موسيقيا ليصبح من الممكن أداؤها على آلات موسيقية أخرى مثل: الفيولا داغامبا، الكمان، الفيولا، الكنترباص، المندولين، البيانو، الماريمبا، الجيتار الكلاسيكي، الهورن، الساكسفون، الباصون، الترمبيت، التوبا وغيرها.

وبحسب (Partridge) فإن الإعداد الموسيقي لهذه المؤلفات الستة لم يقتصر على معالجتها لتصبح قابلة لأداء على آلات موسيقية ممتدة فحسب؛ وإنما تعدّى ذلك إلى إعدادها بصورة أكثر تخصصية ودقة، تعكس أهمية هذه المؤلفات واهتمام المؤلفين والموسيقيين بها وتقديرهم البالغ لقيمتها الفنية ومكانتها ضمن مجموعات الأرشيف الموسيقي العالمي الذي يضمأكثر من مئة نسخة معدّة من مؤلفات باخ هذه، وقد اعتمد المعدّون في عملهم على اربع مخطوطات قديمة كمرجعيات ثانوية؛ بالإضافة إلى اعتماد النسخة الأولى لهذه المؤلفات والتي تعود إلى فترة مبكّرة من بدايات القرن التاسع عشر كمصدر رئيس (Partridge: 1).

وكنتيجة لذلك؛ استطاع القائمون على إعداد هذه النسخ، تحقيق تنوع موسيقي واسع في جوانب عدّة شملت الطابع الموسيقي، أسلوب التأليف، الصياغة الموسيقية والنمط المتبع في تحديد مواقع الأصابع، وفي بعض الحالات فقد مست التغييرات بعض المسافات والنغمات الموسيقية، ومن أبرزها:

1. Friedrich DOTZAUR, Breitkopf & Hartel,1826.
2. Hugo BECKER,C.F. Peters,1911.
3. Frits GAILLARD, G.Schirmer,1939.
4. Pierre FOURNIER, International Music Company,1972.
5. Jacqueline du PRE, Edition Wilhelm Hansen,1981.

استحوذ تاريخ هذه المؤلفات من السويتات "Suites" لباخ على اهتمام بالغ وتدقيق من قبل علماء الموسيقىوالمؤلفين والمعدّين الموسيقيين والعازفين على حد سواء، مع مراعاة كل ما هو مبهم بخصوص نشأة هذه المؤلفات حيث لم يحظى التاريخ الموسيقي بالنسخة الأصل من هذه السويتات الستة التي كتبها باخ خلال الفترة مابين عامي 1717 – 1723 (Partridge: 3).

تتشكل كل مؤلفة من مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو لدى باخ من ست حركات، أربع منها رئيسة هي: ألماند allemande، كورانت courante، ساراباند sarabande وجيك gigue. يضاف لكل سويت بريليود (prelude) كمقدمة أولى، و زوج من بوريه I + II (bourree) أو زوج من جافوت I + II (gavotte) أو زوج من منويت I + II ()minuet كحركة خامسة، كما يلي (فيني: 406):

بريليود، ألماند، كورانت، ساراباند، (منويت I + II، أو بوريبه I + II، أو جافوت I + II)،و جيك.

والآن سنقدم لمحة بسيطة عن كل رقصة للتعريف عنها اكثر، ونبدأ بأول رقصة وهي البريليود:

1- تعتبر **البريليود (Prelude)**: مقطوعة موسيقية تتخذ مقدمة لعمل أكبر منها، وقد ظهرت أيضا كمؤلفة آلية موسيقية مستقلة بذاتها خلال القرنين: التاسع عشر والعشرين، مثلما أبدعه: " شوبان " و " ديبوسي " و " رخمانينوف " و " سكريابين " (معجم الموسيقا: 120).

وقد كانت كلمة مقدمة (intrada)تطلق على أي موسيقى تُستخدم كمقدمة لحركة أهم، أيا ما كان اسلوب تلك الموسيقى او صيغتها، واحيانا كانت عبارة عن قطعة استعراضية تُشبه التوكاتا، وغالبا ما كان بناؤها بوليفونياً، وكانت البريليود في تناولها الموسيقى تحرص على ابراز الطابع الخاص للآلات التي كُتبت لها (فيني: 408).

تاريخيا كانت المقدمة (Prelude) قائمة على مبدأ الارتجال حتى السنوات المبكرة من عمر التأليف الموسيقي لدى باخ، حيث كان العازف يؤديها بشكل تلقائي كمقدمة للرقصات التي يتكون منها السويت، ثم اتخذت فكرة البريليود شكلا أكثر تحديدا ووضوحا، من خلال ما قام به بعض المؤلفين من تجارب لتدوينها موسيقيا بشكل مبسط دون تقييد العازف بحدود الموازير؛ كما في بعض المقدمات التي

كتبها فايس (Weiss) في تلك الفترة، إلى أن استقرت كجزء أساسي يمثل الحركة الأولى في بناء مؤلفات السويت على يد باخ، ومدونة ضمن قواعد وأساسيات التدوين الموسيقي كبقية الحركات – الرقصات – التي تكون السويت، والسويت بمثابة باقة تجمع رقصات شعبية صادرة من مدن فرنسا أو المانيا أو اسبانيا، أو اي قطر آخر، ويراعى في هذا النوع من التأليف السرعة والبطأ، حسب الايقاعات التي ترافقها، وكذلك التنويع في اللون والايقاع، على أن تشيد السلسلة أجمعها في مقام واحد لا يتبدل. (عودة: 2007).

2- تعتبر **الألماند (allemande)**: مقطوعة موسيقية رباعية الميزان، تظهر كمقطوعة أولى في ترتيب شبه ثابت للمتتالية " suite "، وقد شاع ذلك في القرنين السابع عشر والثامن عشر(معجم الموسيقا: 4).

تعتبر واحدة من أكثر الرقصات الآلية شعبية في موسيقى الباروك وعنصر أساسي في المتتالية، حيث شكلت هذه الرقصة أول حركة في المتتالية قبل رقصة الكورانت (courante) ولكن في وقت لاحق كثيرا ما تكون مسبوقة بحركة تمهيدية مثل المقدمة (البريليود prelude).

3- تعتبر **الكورانت (courante)**: الرقصة الراكضة، وهي الرقصة الثانية في ترتيب الرقصات طبقا للنظام الذي استقرت عليه منذ عصر باخ في النصف الأول من القرن الثامن عشر (معجم الموسيقا: 32).

4- تعتبر **الساراباند (sarabande)**: رقصة بلاط من أصل اسباني، ميزانها ثلاثي، ضمت إلى الرقصات الأساسية للمتتالية الآلية في القرن الثامن عشر (معجم الموسيقا: 135).

5- تعتبر **المنويت (minuet)**: رقصة من أشهر رقصات البلاط الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهي ذات ميزان ثلاثي، وقد انتقلت هذه الرقصة إلى موسيقى الآلات، وأصبحت

إحدى رقصات متتالية عصر الباروك، كما أنها دخلت مؤلفات السوناتا والسيمفونية والرباعية الوترية، كحركة ثالثة فيها، وذلك في العصر الموسيقي الكلاسيكي (معجم الموسيقا: 94).

6- تعتبر **الجيك (Gigue)**: رقصة ذات أصول ريفية من انجلترا واسكتلندا وأيرلنده، سريعة ذات ميزان ثلاثي بسيط أو مركب، استقرت خلال القرن الثامن عشر كرقصة أخيرة في المتتالية (معجم الموسيقا: 61).

الفصل الثالث

الإطـــــــار التطبيقـــي

الفصل الثالث

الإطار التطبيقي

يتناول هذا الفصل وصفاً وتحليلاً لمؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو لدى باخ، من حيث التعرف على صيغة البناء الثنائي فيها و أسسه وملامح تطوره، من خلال الجداول التي صممت لذلك الغرض، ومن ثم التعرف على الأطر البنائية للحن في تلك الرقصات (المقطوعات) الموسيقية وذكر أمثلة على بعض منها.

أولا: الإجراءات المتبعة.

سنتعرف على كل رقصة و تحليلها ضمن معايير و إجراءات التحليل التالية:

1- استخدمت الباحثة آلية التحليل السمعي – البصري (وهي آلية تعتمد على الاستماع للعزف ومشاهدة المدونة الموسيقية في نفس الوقت)، حيث شكلت علامات الترجيع (Reprise) المعيار في تحديد " أطر" البناء الموسيقي.

2- صممت الباحثة لكل حركة من الحركات الستة لكل سويت المعطيات التالية:

– تصميم جدول خاص بكل حركة ومعرفة عدد الموازير للأجزاء في كل سويت من المؤلفات الستة.

– تصميم جدول توضيحي لعدد الموازير في كل جزء لكل حركة.

– تصميم جدول توضيحي للعلاقة النسبية بين الأجزاء في كل حركة.

– وأخيرا تصميم جدول توضيحي للنسب وترتيبها مع رقم كل حركة في مؤلفات السويت الستة.

3-ونظرا لضخامة سعة المدونات لحركات السويت وا مكانية إدراجها كنماذج في متن عملية التحليل، فقد وضعت الباحثة بعض مقطوعات السويت الستة كملحق في نهاية الدراسة. (أنظر الملحق).

4-بعد دراسة كل حركة في مؤلفات السويت الستة، صممت الباحثة في النهاية جدولاً عاماً متكاملاً لكل الحركات بنتائج الإجراء السابق كنتيجة.

ثانياً : تفسير الجداول والاطلاع عليها.

- **لنأخذ على سبيل المثال، جدول حركة الالماند والاطلاع عليه:**

اسم المتتالية	سويت **I**	سويت **II**	سويت **III**	سويت **IV**	سويت **V**	سويت **VI**
ألماند	A (1 – 16) B (17 – 32)	A (1 – 12) B (13 – 24)	A (1 – 12) B (13 – 24)	A (1 – 16) B (17 – 40)	A (1 – 18) B (19 – 36)	A (1 – 8) B (9 – 20)

جدول رقم (1/أ)

1- تمثل الحقول الأفقية العليا في الجدول مجموعة مؤلفات السويت الستة، مرقمة باللاتينية.

2-تمثل الحقول الأفقية السفلية البناء الموسيقي من حيث أجزائه الكبرى (A ، B)، وأرقام الموازير التي تنتمي لذلك الجزء طبقا للمدونة الموسيقية المستخدمة في التحليل.

ثالثا: تحليل الجداول.

- **الألماند.**

اسم المتتالية	سويت **I**	سويت **II**	سويت **III**	سويت **IV**	سويت **V**	سويت **VI**
ألماند	A (1 – 16) B (17 – 32)	A (1 – 12) B (13 – 24)	A (1 – 12) B (13 – 24)	A (1 – 16) B (17 – 40)	A (1 – 18) B (19 – 36)	A (1 – 8) B (9 – 20)

جدول رقم (1/ب)

يتكون الألماند من جز أين A ، B في كل سويت. وهذه تمثل البناء الثنائي، حيث أن (A) في السويت الأول للألماند يتكون من مازورة رقم 1 إلى 16 ، و (B) في نفس السويت الأول يتكون من مازورة رقم 16 إلى 32.

وفي السويت الثاني يتكون البناء (A) من مازورة رقم 1 إلى 12 ،و البناء (B) من مازورة رقم 13 إلى 24 ،و هكذا في باقي مؤلفات السويت رقم 3 ، 4 ، 5 ، 6.

والجدول التالي يوضح عدد الموازير للأجزاء في كل الماند:

الألماند	البناء A	الألماند	البناء B
6	8	6	20
3 ، 2	12	3 ، 2	24
1	16	4 ، 1	32
5	18	5	36
4			40

جدول رقم (1/ج)

من خلال النظر إلى هذا الجدول يلاحظ أن الألماند رقم (1) في (A) يتكون من 16 مازورة، وفي (B) يتكون من 32 مازورة أي أن بناء B ضعف بناء A من حيث عدد الموازير، كذلك ألماند رقم (2 ، 3)، (A) يتكون من 12 مازورة، و (B) من 24 مازورة (الضعف أيضا)، بالإضافة إلى ألماند رقم (5) الذي يتكون فيه (A) من 18 مازورة، بينما (B) يتكون من 36 مازورة، الذي هو ضعف (A) من حيث عدد الموازير.

من هنا فإن العلاقة النسبية بين الأجزاء في كل ألماند تتمثل من خلال الجدول رقم (1/د) التالي:

النسبة
1 : 1 = 16 : 16
1 : 1 = 12 : 12
1 : 1 = 12 : 12
1.5 : 1 = 24 : 16
1 : 1 = 18 : 18
1.5 : 1 = 12 : 8

جدول رقم (1/د)

هذا الجدول يحتوي على نسب مختلفة مثل: 16 : 16 ، 12 : 12 ، 18 : 18 والتي تساوي في قيمتها 1 : 1، بالإضافة إلى نسب أخرى مثل: 16 : 24 ، 8 : 12 وتساوي 1 : 1.5، **والجدول التالي يلخص هذه النسب و ترتيبها مع كل حركة:**

رقم الألماند	النسبة
1 ، 2 ، 3 ، 5	1 : 1
4 ، 6	1 : 1.5

جدول رقم (1/هـ)

وبالتالي فإن نسبة 1 : 1 هي لرقصات ألماند رقم 1 ، 2 ، 3 ، 5 بينما نسبة 1 : 1.5 هي لرقصات ألماند رقم 4 ، 6.

- **الكورانت.**

إسم المتتالية	سويت I	سويت II	سويت III	سويت IV	سويت V	سويت VI
كورانت	A (1 – 18) B (19 – 42)	A (1 – 16) B (17 – 32)	A (1 – 40) B (41 – 84)	A (1 – 26) B (27 – 64)	A (1 – 12) B (13 – 24)	A (1 – 28) B (29 – 72)

جدول رقم (2/أ)

تتكون الكورانت من جزأين A ، B في كل سويت. وهذه تمثل البناء الثنائي، حيث أن A في السويت الأول للكورانت يتكون من مازورة رقم 1 إلى 18، و B في نفس السويت الأول يتكون من مازورة رقم 19 إلى 42.

وفي السويت الثاني يتكون A من مازورة رقم 1 إلى 16، و B من مازورة رقم 17 إلى 32، و هكذا في باقي مؤلفات السويت رقم 3 ، 4 ، 5 ، 6.

والجدول التالي يوضح عدد الموازير للأجزاء في كل كورانت:

الكورانت	البناء A	الكورانت	البناء B
5	12	5	12
2	16	2	16
1	18	1	24
4	26	4	38
6 ، 3	28	6	44
	40	3	

جدول رقم (2/ب)

من خلال النظر إلى هذا الجدول يلاحظ أن الكورانت رقم (1) في (A) يتكون من 18 مازورة، وفي B يتكون من 24 مازورة أي أن B تبلغ مرة وربع المرة نسبة إلى A من حيث عدد الموازير، كذلك كورانت رقم (2)، حيث أن A يتكون من 16 مازورة، و B من 16 مازورة (متماثلان في عدد الموازير).

من هنا فإن العلاقة النسبية بين الأجزاء في كل كورانت تتمثل من خلال الجدول رقم (2/ج) التالي:

النسبة
1.3 : 1 = 24 : 18
1 : 1 = 16 : 16
1.1 : 1 = 44 : 40
1.4 : 1 = 38 : 26
1 : 1 = 12 : 12
1.6 : 1 = 72 : 44

جدول رقم (2/ج)

هذا الجدول يحتوي على نسب مختلفة مثل: (12 : 12 ، 16 :16، 18 :24، ...الخ)، والتي تساوي في قيمتها 1 : 1، بالإضافة إلى نسب أخرى مثل: 1 : 1.1، 1 : 1.3...الخ.

الجدول التالي يلخص هذه النسب و ترتيبها مع كل حركة من حركات الكورانت:

رقم الكورانت	النسبة
2 ، 5	1 : 1
3	1.1 : 1
1	1.3 : 1
4	1.4 : 1
6	1.6 : 1

جدول رقم (2/د)

وبالتالي فإن نسبة 1 : 1 هي للكورانت رقم 2 ، 5 بينما بقية النسب تبدو أكبر في بقية حركات الكورانت.

- **الساراباند.**

إسم المتتالية	سويت I	سويت II	سويت III	سويتIV	سويت V	سويتVI
ساراباند	A (1 – 8) B (9 – 16)	A (1 – 12) B (13 – 28)	A (1 – 8) B (9 – 24)	A (1 – 12) B (13 – 32)	A (1 – 8) B (9 – 20)	A (1 – 8) B (9 – 32)

جدول رقم (3/أ)

تتكون الساراباند من جزأين A ، B في كل سويت. وهذه تمثل البناء الثنائي، حيث أن A في السويت الأول للساراباند يتكون من مازورة رقم 1 إلى 8 و B في نفس السويت الأول يتكون من مازورة رقم 9 إلى 16.

و في السويت الثاني يتكون A من مازورة رقم 1 إلى 12 و B من مازورة رقم 13 إلى 28 و هكذا في باقي مؤلفات السويت رقم 3, 4, 5, 6.

والجدول التالي يوضح عدد الموازير للأجزاء في كل ساراباند:

البناء B	الساراباند	البناء A	الساراباند
8	6 ، 5 ، 3 ، 1	8	1
12	4 ، 2	12	5
16			3 ، 2
20			4
24			6

جدول رقم (3/ب)

من خلال النظر إلى هذا الجدول يلاحظ أن الساراباند رقم (1) في A يتكون من 8 موازير، وفي B يتكون من8 موازير أيضا، أي أن B مماثل A من حيث عدد الموازير، أما ساراباند رقم (2)، فإن A يتكون من 8 موازير، لكن B من 16 مازورة (الضعف).

الجدول **التالي يبين العلاقة النسبية بين الأجزاء في كل ساراباند:**

النسبة
1 : 1 = 8 : 8
1.3 : 1 = 16 : 12
1 : 1 = 16 : 8
1.6 : 1 = 20 : 12
1.5 : 1 = 12 : 8
1.5 : 1 = 24 : 8

جدول رقم(3/ج)

هذا الجدول يحتوي على نسب مختلفة مثل: (8: 8، 8: 12، 8: 16....الخ)، والتي تساوي في قيمتها 1 : 1 ، بالإضافة إلى نسب أخرى مثل: 1 : 1.1، 1 : 1.3...الخ.

الجدول التالي يلخص هذه النسب و ترتيبها مع كل حركة من حركات الساراباند:

النسبة	رقم الساراباند
1 : 1	3 ، 1
1.3 : 1	2
1.5 : 1	6 ، 5
1.6 : 1	4

جدول رقم (3/د)

وبالتالي فإن نسبة 1 : 1 هي لرقصات الساراباند رقم 1 ، 3 بينما نسبة 1 : 1.3 هي في حركة الساراباند رقم(2)، ونسبة 1: 1.5 في الحركتين رقم (5 ، 6)، ونسبة 1: 1.6 في الحركة رقم (4). يلفت الانتباه إلى أن في كل سويت يقع بين رقصة الساراباند والجيك زوج من الصيغ الموسيقية ذات طابع مختلف، ففي سويت G و d هناك زوج من المينويت، وفي سويت C و Eb زوج من البورييه، وفي سويت c و D زوج من الجافوت، والجدول التالي رقم (4) يبين البناء الموسيقي لهم:

<table>
<tr><th>اسم الحركتين</th><th>الحركة الأولى</th><th>الحركة الثانية</th></tr>
<tr><td rowspan="2">سويت صول ماجور
منويت I + منويت II</td><td>||: A :||: B | C :||</td><td>||: A :||: B | C :||</td></tr>
<tr><td>8 bars | 8 bars | 8 bars ||</td><td>8 bars | 8 bars | 8 bars ||</td></tr>
<tr><td rowspan="2">سويت ري مينور
منويت I + منويت II</td><td>||: A :||: B | C :||</td><td>||: A :||: B | C :||</td></tr>
<tr><td>8 bars | 8 bars | 8 bars ||</td><td>8 bars | 8 bars | 8 bars ||</td></tr>
<tr><td rowspan="2">سويت دو ماجور
بورييه I + بورييه II</td><td>||: A :||: B | C :||</td><td>||: A :||: B | C :||</td></tr>
<tr><td>8 bars | 8 bars | 12 bars ||</td><td>8 bars | 8 bars | 8 bars ||</td></tr>
<tr><td rowspan="2">سويت مي بيمول ماجور
بورييه I + بورييه II</td><td>||: A :||: B | C :||</td><td>||: A :||: B | A! :||</td></tr>
<tr><td>12 bars | 12 bars | 26 bars ||</td><td>4 bars | 4 bars | 4 bars ||</td></tr>
<tr><td rowspan="2">سويت دو مينور
جافوت I + جافوت II</td><td>||: A :||: B | C :||</td><td>||: A :||: B / Av / C /
Avv :||</td></tr>
<tr><td>12 bars | 12 bars | 12 bars ||</td><td>4 b. | 4 b. | 4 b.| apx 6 b. | apx. 4
b. ||</td></tr>
<tr><td rowspan="2">سويت ري ماجور
جافوت I + جافوت II</td><td>||: A :||: B | C :||</td><td>||: A :||: B / A / C / A :||</td></tr>
<tr><td>8 bars | 8 bars | 12 bars ||</td><td>4 b. | 4 b. | 4 b. | 8 b. | 4 b. ||</td></tr>
</table>

جدول رقم (4): البناء الموسيقي للحركتين

• **الجيك.**

اسم المتتالية	سويت I	سويت II	سويت III	سويت IV	سويت V	سويت VI
جيك	A (1 – 12) B (13 – 34)	A (1 – 32) B (33 – 76)	A (1 – 48) B (49 – 108)	A (1 – 10) B (11 – 42)	A (1 – 24) B (25 – 72)	A (1 – 28) B (29 – 68)

جدول رقم (5/أ)

تتكون الجيك من جزأين A ، B في كل سويت. وهذه تمثل البناء الثنائي، حيث أن A في السويت الأول للجيك يتكون من مازورة رقم 1 إلى 12، و B في نفس السويت الأول يتكون من مازورة رقم 13 إلى 34.

و في السويت الثاني يتكون A من مازورة رقم 1 إلى 32، و B من مازورة رقم 33 إلى 76، و هكذا في باقي مؤلفات السويت رقم 3, 4, 5, 6.

والجدول التالي يوضح عدد الموازير للأجزاء في كل جيك:

الجيك	البناء A	الجيك	البناء B
1	10	4	22
4	12	1	32
6	24	5	40
2	28	6	44
5	32	2	48
3	48	3	60

جدول رقم (5/ب)

من خلال النظر إلى هذا الجدول يلاحظ أن الجيك رقم (1) في A يتكون من 12 مازورة, وفي B يتكون من 22 مازورة أي أن B ضعف (تقريبا) A من حيث عدد الموازير، كذلك جيك رقم (2)، حيث A يتكون من 28 مازورة، و B من 44 مازورة (الضعف تقريبا أيضا).

الجدول التالي يبين العلاقة النسبية بين الأجزاء في كل جيك:

النسبة
1.8 : 1 = 22 : 12
1.4 : 1 = 44 : 32
1.2 : 1 = 60 : 48
1.6 : 1 = 32 : 10
1 : 1 = 48 : 24
1.4 : 1 = 40 : 28

جدول رقم (5/ج)

هذا الجدول يحتوي على نسب مختلفة مثل: (12: 22، 32: 44، 48: 60....الخ)، والتي تساوي في قيمتها 1 : 1، بالإضافة إلى نسب أخرى مثل: 1 : 1.4، 1 : 1.6...الخ.

الجدول التالي يلخص هذه النسب و ترتيبها مع كل حركة من حركات الجيك:

رقم الجيك	النسبة
5	1 : 1
3	1.2 : 1
6 ، 2	1.4 : 1
4	1.6 : 1
1	1.8 : 1

جدول رقم (5/د)

وبالتالي فإن نسبة 1 : 1 هي للجيك رقم (5)، ونسبة 1: 1.2 للجيك رقم (3)، ونسبة 1: 1.4 لحركتي الجيك رقم (2 ، 6)، ونسبة 1: 1.6 للجيك رقم (4)، ونسبة 1: 1.8 للجيك رقم (1).

بعد الانتهاء من عرض هذه الرقصات وتوضيحها، لابد لنا من الإشارة إلى أن هناك رقصة لم تذكر بعد ألا وهي الرقصة الخامسة وتدعى باسم مينويت I + مينويت II، وهي تختلف عن باقي الرقصات

التي سبق ذكرها رقم (1, 2, 3, 4, 6)، بأنها تتكون من بناء ثلاثي أي A ، B ، A، بالإضافة إلى أنها في السويت رقم (3 + 4) تتغير من مينويت I + مينويت II إلى بورييه I + بورييه II، وفي السويت رقم (5 + 6) تتغير من بورييه I + بورييه II إلى جافوت I + جافوت II، **سنوضح ذلك بالجدول رقم (6) :**

اسم المتتالية	سويت I	سويت II	سويت III	سويت IV	سويت V	سويت VI
مينويت I + مينويت II	A: a (1 – 8) b (9 – 24) B: c (1 – 8) d (9 – 24) A: a (1 – 8) b (9 – 24)	A: a (1 – 9) b (10 – 24) B: c (1 – 8) d (9 – 24) A: a (1 – 9) b (10 – 24)	**بورييه I + بورييه II** A: a (1 – 8) b (9 – 28) B: c (1 – 9) d (10 – 24) A: a (1 – 8) b (9 – 28)	**بورييه I + بورييه II** A: a (1 – 12) b (13 – 48) B: c (1 – 5) d (6 – 12) A: a (1 – 12) b (13 – 48)	**جافوت I + جافوت II** A: a (1 – 12) b (13 – 36) B: c (1 – 5) d (6 – 22) A: a (1 – 12) b (13 – 36)	**جافوت I + جافوت II** A: a (1 – 8) b (9 – 28) B: c (1 – 5) d (6 – 24) A: a (1 – 8) b (9 – 28)

جدول رقم (6)

ويمثل الجدول رقم (7) التالي توضيحا لكامل الحركات في مؤلفات السويت الستة:

اسم المتتالية	سويت I	سويت II	سويت III	سويت IV	سويت V	سويت VI
بريليود	A (1 – 42)	A (1 – 63)	A (1 – 88)	A (1 – 91)	A (1 – 223)	A (1 – 104)
الماند	A (1 – 16) B (17 – 32)	A (1 – 12) B (13 – 24)	A (1 – 12) B (13 – 24)	A (1 – 16) B (17 – 40)	A (1 – 18) B (19 – 36)	A (1 – 8) B (9 – 20)
كورانت	A (1 – 18) B (19 – 42)	A (1 – 16) B (17 – 32)	A (1 – 40) B (41 – 84)	A (1 – 26) B (27 – 64)	A (1 – 12) B (13 – 24)	A (1 – 28) B (29 – 72)
ساراباند	A (1 – 8) B (9 – 16)	A (1 – 12) B (13 – 28)	A (1 – 8) B (9 – 24)	A (1 – 12) B (13 – 32)	A (1 – 8) B (9 – 20)	A (1 – 8) B (9 – 32)
مينويتI + مينويتII	A: a (1 – 8) b (9 – 24) B: c (1 – 8) d (9 – 24) A: a (1 – 8) b (9 – 24)	A: a (1 – 9) b (10 – 24) B: c (1 – 8) d (9 – 24) A: a (1 – 9) b (10 – 24)	**بوريه I + بوريه II** A: a (1 – 8) b (9 – 28) B: c (1 – 9) d (10 – 24) A: a (1 – 8) b (9 – 28)	**بوريه I + بوريه II** A: a (1 – 12) b (13 – 48) B: c (1 – 5) d (6 – 12) A : a (1 – 12) b (13 – 48)	**جافوتI + جافوتII** A: a (1 – 12) b (13 – 36) B: c (1 – 5) d (6 – 22) A: a (1 – 12) b 13 – 36)	**جافوتI + جافوتII** A: a (1 – 8) b (9 – 28) B: c (1 – 5) d (6 – 24) A: a (1 – 8) b (9 – 28)
جيك	A (1 – 12) B (13 – 34)	A (1 – 32) B (33 – 76)	A (1 – 48) B (49 – 108)	A (1 – 10) B (11 – 42)	A (1 – 24) B (25 – 72)	A (1 – 28) B (29 – 68)

جدول رقم (7)

الأطـــر البنائيـــة للحـــن:

عادة ما يقف اللحن Theme بعيداً عن مقابله – التفاعل Development – فيتعارض معه، ويمكن ملاحظته بشكل واضح عند وجود كلا الأمرين معاً .

إن أي تطور للحن ما هو إلا تغيير له، أو تكرار جزئي أو كامل. ولعل التكرار المتغير للحن لا يمكن أن يكون اللحن ذاته، وفي نفس الوقت فإن اللحن لا يمكن أن يقوم بوظيفة تطور اللحن، و بالنتيجة فإن هناك اختلافا وظيفيا، ألا وهو: العرض اللحني، البناء المستقر، التطور اللحني، البناء غير المستقر. فاستقرار اللحن وعدم استقرار التطور مبني على العوامل التالية:

اللحـن	التطـور
– قفله تامة	– عدم وجود قفله تامة
– استقرار مقامي	– عدم استقرار مقامي

جدول رقم (8)

قد تكون هذه العوامل موجودة بشكل غير كامل، أو غير موجودة مطلقاً ، وفي هذه الحالة يبدو تقارباً بين اللحن وتطوره. وبالتالي، وبهدف إمكانية تحديد اللحن عن تطوره ينبغي تواجد مثل هذه الشروط التالية :

1- التطور هو تكرار اللحن، و ينبغي الإحساس بهذا التكرار و المحافظة عليه ولو بمكون واحد على الأقل.

2- التطور هو تكرار متغير للحنو بالتالي لا بد أن يُحد ِث تغيراً في المكونات.

3- تمتع كتابة اللحن وتطوره بعدد من الخصوصيات التي تخدم في توضيح وضعهما الوظيفي في العمل الموسيقي.



نموذج رقم (9): بورييه 1

يبدو في النموذج رقم (9) اللحن من (1 - 9 .mm) و تطوره من (10 - 30 .mm) وهو التحديد الدقيق لانفصالهما عن بعضهما البعض، فهناك فاصلة عميقة تتمثل في القفله التامة وتكرار النواة. من ناحية أخرى، نرى أن في تطور اللحن تغيير كبير في الأبعاد و المقامية, كما و إن هناك عدد من الدلائل في اللحن و التطور تجعلهما متناقضات وظيفياً ، فاللحن يتمتع بالاستقرار بينما التطور بعدم الاستقرار.

ففي النموذج (السابق رقم 9) يمكن ملاحظة الدلائل التالية :

أ- يقع اللحن على مدى الموازير الأربع الأولى في المقام الأساسي، بينما في التطور و على مدى الموازير الأربع الأولى يتم استعراض ثلاث أنواع من المقامات.

ب- يقع اللحن في مقامين، بينما يقع التطور في ثلاث مقامات (على مسافة واحدة بل و هناك على مدى 20 مازورة 5 مقامات).

ج –ويظهر في التطور مقام آخر – مينور، و في نفس الوقت، في هذه الحالة فإن اللحن يحمل دلالات التطور (أي في اللحن مقامين) بينما في التطور هناك دلالة على اللحن و هي

القفله التامة، و Period بناء من ثمانية موازير واضحة، ولكن هذا الأمر لا يغير من وظيفة اللحن و التطور.

تجدر الإشارة إلى أنه لا يوجد دائما هناك إمكانية واضحة لتمييز اللحن من التطور, بل و في بعض الحالات لا يمكن فصلهما (إبرازهما) كما هو الحال في نموذج كورانت d رقم (10):

Courante

(Allegro)

نموذج رقم (10)

بمعنى آخر فإنه في بعض المقطوعات يبرز اللحن والتطور متباعدين، بينما في حالات أخرى نجدهما متحدين، ومن وجهة النظر هذه يمكن تقسيم أجزاء السويت إلى ثلاث مجموعات :

- المجموعة الأولى : المنويت ، الساراباند ، الجافوت و البورييه.

- المجموعة الثانية : الجيك ، الألماند و الكورانت.
- المجموعة الثالثة : البريليود

- **الأطر التأليفية البنائية لألحان مجموعة المنويت، الساراباند، الجافوت والبورييه**

كتبت هذه الأجزاء من السويت في البناء الثنائي القديم.

- القسم الأول يؤدي الوظيفة اللحنية .
- القسم الثاني يؤدي وظيفة التطور اللحني .

Menuet I



نموذج رقم (11)

الشكل البنائي للحن هو عبارة عن Period مكون من جملتين (4 – 8 موازير) و أحيانا و بشكل نادر من ثلاثة جمل، كما هو الحال في ساراباند Es , d , و البورييه Es و الجافوت c موضحة في النماذج التالية :

- ساراباندd

Sarabande

(Largo)

نموذج رقم (12)

– ساراباندEs

Sarabande

(Largo)

p cresc. mf f p mf f p mf p cresc. mf cresc. f 1. 2. pp ritard.

نموذج رقم (13)

- بوريه Es

Bourree I

(Allegro)

نموذج رقم (14)

– جافوت C

Gavotte I

(Allegro)

نموذج رقم (15)

- **الأطر التأليفية البنائية لألحان مجموعة الجيك , الألماند و الكورانت.**

- سميت هذه الأجزاء من السويت كما هو الحال في المجموعة الأولى في البناء الثنائي القديم وهي تحتل موقعاً متوسطاً بين البريليود والسويت.
- اللحن والتطور منفصلان بشكل محدد واضح، فاللحن (A) مكتوب بصيغة Period، وقد يبدو القسم الأول كاملا (جيك c , d , G) و في أكثر الحالات يبرز قسم التطور كما يلي:

(جيك c ، d ، G) ||: A :||: dev. :||

(الألماند C ، Es ، الكورانت) ||: A + dev. :||: dev. :||

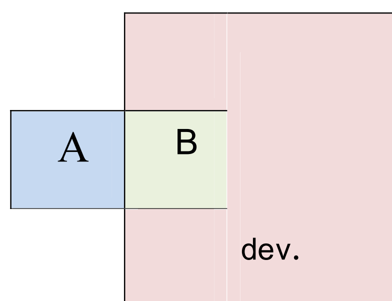
في تلك الحالات عند انتقال عرض اللحن إلى التطور فإن هذا العرض يغطي القسم الأول كاملاً ، فاللحن يبدو مكتوباً في مثل هذه الحالة على شكل Period (تتكرر بأشكال مختلفة) (غير منتهي / مغلق) حيث يبدأ في الجملة الثانية التطور (في أكثر الأحيان هو المادة اللحنية للجملة الثانية) لذلك سيكون من الصعب تحديد تبعية هذه المادة للحن أم للتطور بمعنى آخر سيكون ليس من السهل وضع حد بين اللحن والتطور كما هو الحال سابقا في نموذج الماند رقم (16):

Allemande

(Allegro moderato)

نموذج رقم (16)

يمكن تمثيل ذلك بالرسم التالي :



نموذج رقم (17)

حيث أن (a) تمثل الجملة الأولى و (b) تمثل الجملة الثانية أما (.dev) فهي تعني التطور أي عدم انتهاء الجملة الثانية (1 – mm. 4 , mm. 5)، و لكن كلا الجملتين (الأولى و الثانية) تنتميان إلى اللحن، لذلك في هذه الحالة من غير الممكن الإشارة إلى الحد الفاصل بين اللحن و تطوره، بل يمكن الإشارة إلى دخول اللحن في التطور.

مثل هذا الأمر يمكن ملاحظته في الأجزاء التالية :

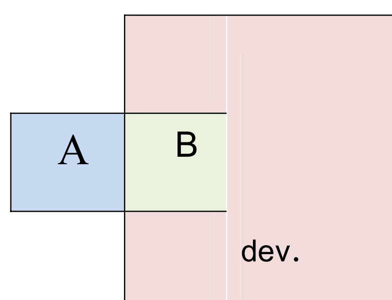
المائد – c , d

كورانت – c , C , d

جيك – c , Es , C

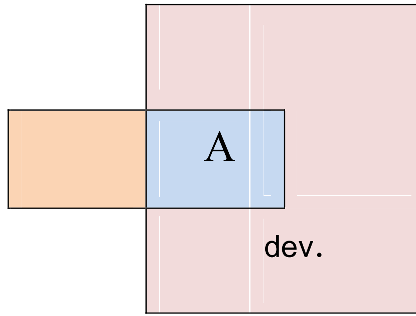
- **الأطر التأليفية البنائية لألحان مجموعة البريليود.**

- تجدر الإشارة إلى عدم وجود حدود واضحة في البريليود بين العرض اللحني و التطور. وحتى عندما يمكن الحديث عن ذلك، فإنه في هذه الحالة يكون اللحن منتقلاً إلى التطور، أو بمعنى آخر عندما تكون هناك لحظة (إتحاد/ خلط) فيما بينهما كنموذج رقم (18):



نموذج رقم (18)

كما هو الحال في بريليودc , C , d. و يبدو أكثر وضوحاً وتناسقاً في بريليود Es , G كنموذج رقم (19):



نموذج رقم (19)

أما في نموذج رقم (20):

Prélude

(Allegro)

mf

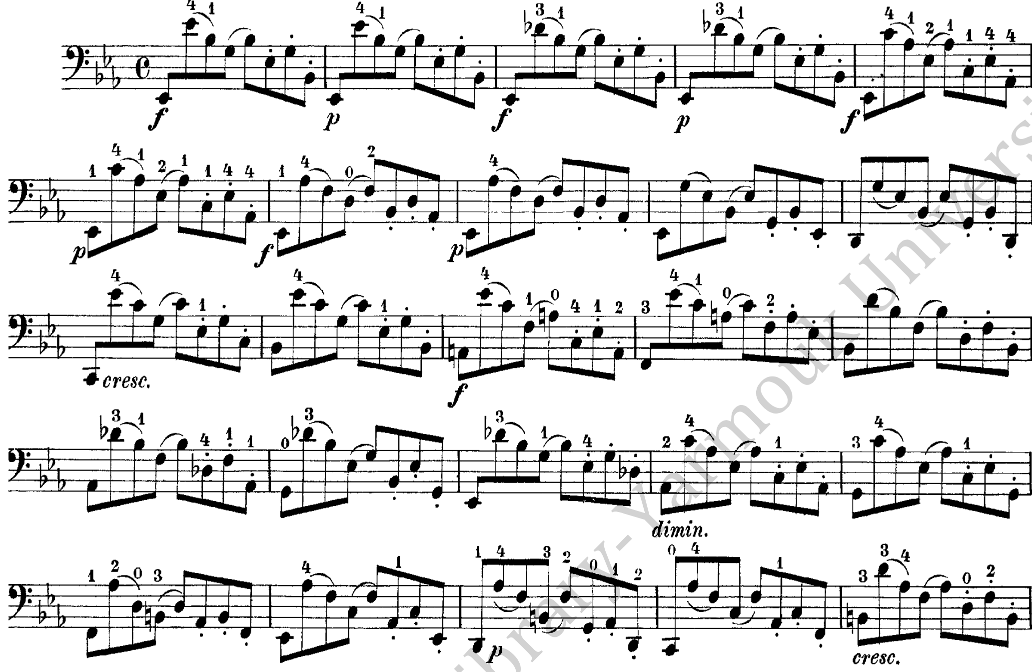
cresc.

f

نموذج رقم (20)

في هذه الحالة،إن اللحن يتطور من البداية أي من (الموتيف)، ومثل هذه الألحان يمكن تسميتها بشكل نسبي ككتابة للنواة الهارمونية الابتدائية (1 – mm. 9).

Prélude



نموذج رقم (21)

بالإشارة إلى البريليود c و الألماند D كشواذ، فالعلاقة بين قسمي البريليود c تبدو و كأنهما بريليود و فوجة، أما الألماند D فمكتوبة على الأكثر كمقطوعة سوناتا، أي ما يشبه حالة البريليود و الفوجة.

و بغض النظر عن ذلك، فإن هاتين الحالتين الشاذتين تؤكدان القاعدة العامة، وهي: القسمان عبارة عن نموذج لإتحاد اللحن و التطور، و لكن إذا ما كان هناك في هذه الأمثلة تعبيراً عن مبدأ البناء المتطور الذي يمكن وصفه على أنه (تطور إلى ما لا نهاية) كما هو الحال في الأمثلة السابقة، فإن تطور اللانهاية في الألماند D تطور إلى ما لا نهاية بدون تكرار.

الفصل الرابع

نتـائــج الدراســــــــــة

الفصل الرابع

نتائج الدراسة

سعت الباحثة في هذه الدراسة إلى الكشف عن خصوصية البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو، وذلك لما تمثله من نموذج تطبيقي واضح ومميز لهذا البناء، وفي هذا الإطار قامت الباحثة معتمدة على منهجية تحليلية لدراسة الشكل البنائي لتلك المؤلفات، مستخدمة الأدوات التحليلية المختلفة.

توصلت الباحثة بعد الدراسة والتحليل لمؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو لدى باخ في مجال البناء الموسيقي إلى ما يلي:

يختلف شكل البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر بعض الشيء عما هو معروف بالبناء الثنائي، وأصبح معروفاً باسم البناء الثنائي القديم.وقد كُتب في هذا الشكل البنائي العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت (Suite) القديم، والبريليود (Prelude)، وغيرها من المقطوعات الموسيقية، إذ كُتب الجزء الأول من نموذج البناء الثنائي القديم في بعض الحالات (المنويت، الجافوت، الساراباند) بالصيغة التربيعية أو غير التربيعية، والمكررة أو غير المكررة للدائرة اللحنية. أما في مقطوعات البريليود، الألماند، الكورانت، والجيك، فجاء بناء هذا الجزء تحت تأثير اللحنية البوليفونية ومبادئ تطورها البنائي، مما جعله أكثر تعقيداً وصعوبة، ليأخذ شكل الدائرة اللحنية المعتمدة في تشكلها على ما يسمى "الانتشار" (Spreading). مثل هذه الدائرة اللحنية إما أن لا تكون منقسمة إلى جمل، وإما أن تتضمن بداخلها عدداً من البناءات التي لا تتميز بقفلات واضحة. فهي تبدأ بنواة لحنية قصيرة نوعاً ما كبداية، يتلوها تطور سيكوينسي (Sequence) متحول، متميز

بالتدرج وعدم الانقطاع. وتنتهي هذه الدائرة المتجانسة اللحنية إلى قفله تامة في سلم آخر، عادة ما يكون سلم الدرجة الخامسة أو الماجور الموازي إذا ما كان العمل في سلم المينور.

الجزء الثاني من نموذج البناء الثنائي القديم فيستند على تلك المادة اللحنية في الجزء الأول، ولكنه يتسم من ناحية بقدر أكبر من التقلبات المقامية التي تبدو غير مستقرة، ومن ناحية أخرى بحجم أكبر من القسم الأول، حيث يصل إلى ضعفين أو ثلاثة أضعاف أحياناً. يبدأ الجزء الثاني من النوى نفسها التي وردت في الجزء الأول، ولكن بعد تحويلها إلى سطح آخر، إما عن طريق القلب في نفس السلم على نفس الخلفية الهارمونية التي انتهى إليها الجزء الأول ومن ثم الانتقال إلى الرابعة. في كثير من الحالات، يتضمن الجزء الثاني قفله تامة Perfect cadence في سلم قريب (مقام الرابعة، أو مينور الموازي أو الخامسة)، ومن ثم العودة إلى السلم الرئيس مع قفله ختامية في النهاية.

تجدر الإشارة إلى أن تصميم البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر مختلف بعض الشيء عما هو معروف بالبناء الثنائي في العصر الكلاسيكي، وأصبح معروفا باسم البناء الثنائي القديم. وقد كتبت في هذا الشكل البنائي العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبريليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية. ولقد أولى باخ اهتماما كبيرا للبناء الثنائي خاصة في رقصات " السويت الفرنسية "، " السويت الانجليزية "، " بارتيتات الكلافير"، ومقطوعات " البريليود " من مؤلفات الكلافير المعدل.

الفصل الخامس

الخلاصــــــــــــــــة

الفصل الخامس

الخلاصة

توصلت الباحثة في هذه الدراسة بعد أن قامت بدراستها وتحليلها إلى التعرف على اهمية البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو، ومدى ضرورة التعرف عليه لما له من اهمية كبيرة في هذه المؤلفات الموسيقية، حيث قامت الباحثة في هذه الدراسة بالكشف عن صيغة البناء الثنائي A – B وذكر امثلة توضيحية عليه، وكيف ان البناء A يتميز بقصره من حيث عدد الموازير مقارنة الى البناء B، كذلك التعرف على البناء الثلاثي والذي يتكون من A – B – A ايضا مع ذكر الأمثلة، مع أن اغلب الرقصات في كل سويت تقع بشكل عام ضمن البناء الثنائي، بالإضافة الى التعرف على احد اكبر عباقرة الموسيقى الكلاسيكية في التاريخ الغربي " يوهان سباستيان باخ "، ايضا تناول مؤلفات السويت الستة بحركاتها الموسيقية والتعرف على كل منها وتحليلها موسيقياً ضمن جداول ونماذج توضيحية.

المصـــادر والمراجـــع

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

1- بابينكو، فيكتور. (1998)م. **تحليل القوالب الموسيقية**. ترجمة عماد حموش. وزارة الثقافة، سوريا.

2- بيومي، أحمد. (1992)م. **القاموس الموسيقي**. دار الأوبرا المصرية، القاهرة.

3- جروان، فتحي. (1999)م. **تعليم التفكير، مفاهيم وتطبيقات**. الطبعة الأولى، دار الكتاب الجامعي، العين، دولة الإمارات العربية المتحدة.

4- الخولي، سمحة. (1998)م. **الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر**. دار المعارف، مصر.

5- الدراس، نبيل و ماضي، عزيز. (2012)م. "**دراسة تحليلية" للأطر البنائية – التأليفية لدى باخ في رقصة الجيك من المتتالية الرابعة لآلة التشيللو**. المجلة الأردنية للفنون. 5(2): 223-231، جامعة اليرموك، الأردن.

6- ديفي، سيدريك. (2000)م. **التحليل الموسيقي**. ترجمة: سمحة الخولي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.

7- عبد الكريم، عواطف. وآخرون. (2000)م. **معجم الموسيقا**. مركز الحاسب الآلي، مجمع اللغة العربية، القاهرة.

8- عودة، ليا. (2007)م. **التراكيب والقوالب الموسيقية في الفن الغربي**. باريس.

9- فيني، ثيودور. (1986)م. **تاريخ الموسيقى العالمية**. ترجمة: الخولي، سمحة. وعبد الرحيم، محمد جمال. دار المعرفة، القاهرة.

10- مازل، ليونيد. (1979). **بناء المؤلفات الموسيقية**.موسكو، موزيكا.

11- موسوعة بريتانيكا، اون لاين. (2007)م. "**Allemande**". المؤرشفة من الأصلي في 24 ديسمبر 2007. وصل لهذا المسار 2014-7-9.

12- نصار، زين. (1998)م. **عالم الموسيقا**. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.

المراجع الأجنبية:

1- Bach, J.S. *Six Suites for Violoncello Solo*, BWV 1007- 1012, Edited by August Wenzinger. BA 320.

2- Carter, Adele Hall. (2009). *Bach to Basics: A Performance Study of The Suites for Solo Cello by Bach*, Doctor Of Musical Arts, University of Maryland, Maryland.

3- Dennis, Edward Linsley. (2008). *Melodic Inversion in J. S. Bach's Keyboard Suites*. Master of Arts, University of Oregon, Oregon.

4- Jarvis, Martin William Bernard. (2007). *Did Johann Sebastian Bach write the six cello suites?* PhD Thesis. Charles Darwin University, USA.

5- Kamien, Roger. (1992). *Music An Appreciation*. 5thed. McGraw-Hill,Inc.

6- Lawrence, Meredith. (2012). *The Influence of the Unaccompanied Bach Suites*. Music and Worship Department, Cedarville University, Cedarville.

7- Mazel, L. (1979). *Structure of Musical Compositions*, Moscow, “Music”.

8- Miletic, Andrej. (2010). The Fifth Cello Suite by J.S. BACH. Universitetet i Agder, Fakultet for kunstfag, Institutt for Musikk, Classical Department in Kristiansand, Norway.

9- Prindle, Daniel E. (2011). *The Form of The Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites*. Berklee College of Music M.M., University of Massachusetts Amherst Master of Music, Massachusetts Amherst.

10- Todd, Richard. (2007). *The Sarabandes from J. S. Bach's Six Suites for Solo Cello: An Analysis and Interpretive Guide for the Modern Guitarist.* UNT Theses and Dissertations, Doctor Of Musical Arts, University Of North Texas, Texas.

11- Youngerman, Irit. (2002). *Bach's Suite in C major for Violoncello Solo: An Analysis Through Application of a Historical Approach*. MM, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music, Cincinnati.

المجلات العلمية:

- المجلة الأردنية للفنون. جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

المواقع الإلكترونية:

1- **http://arteimagenesyfotografias.blogspot.com**

http://arteimagenesyfotografias.blogspot.com/2011/11/imagenes- dedicadas-johann-sebastian.html

2- **http://georgcello.com**

http://georgcello.com/bachcellosuites.htm#harm

3- http://samarnet.net

http://www.samarnet.net/vb/showthread.php?s=bc888b49735640f56ab9d35f8f72d221&p=65693#post65693

مُ لحــق

لبعض المدونات الموسيقية لمؤلفات باخ للسويت الستة لآلة التشيللو الصولو

Allemande

(Allegro moderato)

f *p* *cresc.* *mf* *f* *f* *f* *p* *mf* *f*

[IIda volta *ritard.* - - -]

Courante

(Allegro)

p *cresc.* *f* *mf* *p* *cresc.* *f* *mf* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

Sarabande

(Largo)

Menuet I

(Moderato)

mf

p

cresc.

f

Gigue

(Allegro)

f p cresc. f f p p cresc. cresc. f p cresc. f cresc. ff

Prélude

(Allegro)

mf

cresc.

f

p

cresc.

f

cresc.

oder.

ff *p* *ff* *p*

mf

cresc. *f*

mf

cresc. *f*

ff

Menuet II

Menuet I da capo

Bourrée I

(Allegro moderato)

f p cresc. f f cresc. f mf cresc. f f

Bourrée II

pp [II^da volta pp sul D]

p cresc. mf p mf p pp

Bourrée I da capo

- The characterized binary form at the end of 17th century and the beginning of 18th century differs a little bit as was known the binary form in the classical period.
- All dances fall generally in each suites within the binary form (A – B).
- The first part of the form(A) is characterized mostly that it's short in bars number than the second part (B), The distribution ratio was according to the analytical schedules as (1 : 1 , 1 : 1.5 , 1 : 1.8 ,.. etc)
- The first part starts with a short melodic motive as a beginning followed modulated development which characterized in gradation and not disconnected. This melodic circle in form (A) ends with a complete cadence in another scale, usually serves as the scale of dominant or the parallel major, if the work in the minor scale.
- The second part begins from the same motive which came in the first part, but after modulating to another surface, either through the modulation on the same scale, on the same harmonic background where the first part ends, and then, modulate to the scale of subdominant and go back to the main scale with perfect cadence in the end.

Abstract

Dima, al Nasser. 2014. Musical Binary Form of Six Suites for Cello Solo by J. S. Bach. "Analytical Study"

The purpose of this dissertation is to define some of the features of J. S. Bach binary form in his Six Suites for Unaccompanied Cello.

As the problem of the study stems on one hand from the fact that the different shape design of binary form which was characterized at the end of the 17th century and the beginning of 18th century a little of what was known the binary form of the classical era in which many dances prelude and other pieces of music. On the other hand, there is scarcity of Arabic references on the subject of current study.

The importance of this study lies in it's attempt to codify the theoretical foundations of some of the features of binary form in the mind of J. S. Bach which means the consolidation of the reference study resources in particular the Arab subject. On the other hand, the analysis process which the researcher will follow as applied methodology for music's students in the relevant institutions.

To achieve the object of this study, the researcher analyzed the study sample Six Suites for Unaccompanied Cello, with all there's movements following in that the deductive methodology which connects the mind between the introductions and the results and the objects and it's defects on the basis of logic and mental meditation, he starts with the whole to reach the particulars.

The most prominent results of the study: